In colecţia „STUDII"

Au apărut:

Nicolae Balotă	Lupta cu absurdul
Vera Călin	Romantismul,
Eugen Cizek	Evoluţia romanului antic
Mikel Dufrenne	Poeticul
Plerre Francastel	Figura şi locul
Northrop Frye	Anatomia criticii
* * *	Literatura Bizanţului
Marcel Petrişor	Curente estetice contemporane
Herbert Read	Originile formei în artă
Carlo Salinari	Miturile şi conştiinţa
Leonida Teodorescu	Dramaturgia lui Cehov
Renă Wellek	Conceptele criticii

Vor apărea:

Carlos Bousono	Teoria expresiei poetica
Savin Bratu	De la Sainte-Beuve la Noua critică
Alonso Dămaso	Poezia spaniolă
Paul Hazard	Criza conştiinţei europene
Traian Herseni	Sociologia literaturii
G. R. Hocke	Manierismul în literatură
Mircea Martin	Operă şi autor
Romul Munteanu	Noul roman francez
V. 1. Propp	Rădăcinile istorice ale basmului
Jean-Pierre Richard	Poezie şi profunzime
1. A. Richards	Principii de critică literară
Tzvetan Todorov	Introducere în literatura fantastică
L. S. Vîgotski	Psihologia artei
Galvano della Volpe	Critica gustului

RENE GIRARD

MINCIUNĂ ROMANTICĂ
Şi
ADEVĂR ROMANESC

Coperta colecţiei: *Sergiu Georgescu*

RENE GIRARD:

MENSONGE ROMANTIQUE ET VfiRITfi’ROMANESQUE

cd. Bernard Grasset, 1961.

MINCIUNĂ ROMANTICĂ

ADEVĂR ROMANESC

RENE GIRARD

în. româneşte de
ALEXANDRU BACIU

Prefaţă de
PAUL CORNEA

Editura UNIVERS Bucureşti 1972

Coperta colecţiei de
SERGIU GEORGESCU

PREFAŢĂ

CARTEA lui Rene Girară, Mensonge romantique et verite romanesque, *pe care editura Univers are bunul gînd de a o pune la îndemîna cititorului român, constituie una dintre cele mai interesante şi mai singulare apariţii critice ale ultimului deceniu. în marea învălmăşeală a opiniilor şi a punctelor de vedere Ce se confruntă actualmente, supralicitîndu-se gălăgios în propunerea de unghiuri tot mai diverse şi uneori tot mai deconcertante de abordare a textului literar, Girară pate a se situa, la prima privire cel puţin, în afara „modei".' El nu preconizează nici o senzaţie metodologică, nu vrea nici să re-voluţioneze limbajul criticii, nici să răstoarne tehnicile de analiză curentă. Cititorul care-i parcurge paginile are la inceput impresia că se găseşte în faţa unui „moralist", descins din vina unul La Rochefoucauld amar şi sceptic, pentru care nici o aparenţă poleită nu poate masca nu-litatea internă şi căruia prezenţa triumfătoare a vanităţii i se impune ca o realitate existenţială ireductibilă. Dar acest moralist, exersat în jocul subtil al dialecticei dintre libertatea interioară şi coerciţia istoriei, adaugă analizei pătrunzătoare a motivaţiilor umane o teorie a „imitaţiei", dedusă din Gabriel Tarde, psiholog cândva celebru, astăzi intrat în penumbră, dacă nu căzut în desuetudine.*

Avansind în lectură, contururile se precizează, dar nu fără surprize. Desigur, Girard practică,

împotriva curentului şi fără nici un complex de căiriţă, o critică situată la nivelul semnificatului şi nu la nivelul semnifi-

cantului. In schimb, el se deosebeşte de îndrumările tradiţionale prim, aceea că nu se apleacă asupra scriitorilor individuali, ci asupra structurilor narative, căutind să dezvăluie nu atît ce au unic şi inefabil Cervantes, Sten- dhal, Flaubert, Dostoievski, Proust, ci ceea ce informează substanţa comună a viziunii lor despre lume. Ideea, deosebit de fecundă, e că domeniile romaneşti sînt sudate, că ele reprezintă fragmente ale fainei „durate romaneşti totale", că „romanele se elucidează unele prin altele", că Flaubert funcţionează ca un revelator pentru Stendhal şi Dostoievski pentru Proust. Pare că, în felul acesta, se profilează un orizont interpretativ care trimite spre teoria lukâcs-ianã a romanului. în adevăr, Girard depăşeşte sistematic planul exegezei critice, aruncînd un pod intre literatură şi viaţă, între personaje şi oameni, între sublimarea romanescă şi mentalul colectiv. Dar deşi postulează, ca şi structuralismul genetic al lui Lu- cien Goldmann, existenţa unei omologii între universul imaginar al operelor şi realitatea istorică, Girard tinde să-l atribuie un statut mai mult antropologic decît sociologic. Pentru el, relaţiile interpersonale sînt falsificate, în literatură ca şi în viaţă, de un „dat" originar al fiinţei, în speţă de „orgoliu", la rădăcina căruia se află „dorinţa", înţeleasă ca elan metafizic spre o transcendenţă refuzată. Această temă, de inspiraţie creştină, e însă exploatată şi împinsă la maximum de dramatism prin imersiunea în istorie.

Observator sagace, Girard îşi dă seama că numai în cîmpul relaţiilor sociale răul ontologic

virtual se încarnează, devenind manifest şi nociv. El urmăreşte deci, cu logică strînsă, degradarea raporturilor umane şi in- autenticitatea Crescîndă a existenţei individuale, pe fundalul procesului de agravare a crizei societăţii burgheze, în acest sens analiza strălucită a transformării scopurilor în mijloace, a relaţiilor calitative în relaţii de piaţă, aminteşte nu o dată teoria marxistă a alienării. Stăpânit de o veritabilă furie a demistificării, Girard denunţă atît „comedia" principiilor, pe care o joacă burghezia, ca să-şi dea o bună conştiinţă, cît şi impostura, de semn contrar, a individualismului de tip Nietzsche sau Valery ori a existenţialismului sartre-ian, care apără cu mijloace diferite, dar cu o lipsă de luciditate asemănătoare, ideea libertăţii de opţiune. îndeosebi, Girard spumegă împotriva „neo-romantidlor" — apelativ ironic, care-i cuprinde pe toţi cei ce se leagănă cu iluzia autonomiei conştiinţei. De ce atacul principal are această *direcţie, e uşor de înţeles: erorile contestatarilor cîntăresc mai greu decât ale contestaţilor pentru că întîrzie găsirea unei alternative veritabile, perpetuînd astfel domnia arbitrarului şi a ilegitimităţii.*

Solidar cu marxismul în criticarea sofismelor burgheze şi mic-burgheze, în ideea fundamentală că „medierea" e prezentă pe orice treaptă a existenţei sociale, Girard îl abandonează total în

problema perspectivei revoluţionare. El crede că impasul e fără ieşire, că degradarea omului nu poate fi eliminată printr-o reaşezare a raporturilor sociale, că alienarea e inevitabilă şi fatală : o putem înlocui, în nici un caz suprima.

După cum se vede, cartea lui Girard nu e din cele care se pun uşor în ecuaţie. Pentru a-i degaja în mod adecvat sensul şi limitele e nevoie de o cercetare mai amănunţită. O vom face — ţinem să precizăm — căutând să surprindem liniile directoare ale gîndirii autorului, fără a-l seconda — cu tot regretul — in analizele marilor opere romaneşti, totdeauna captivante, deşi uneori arbitrare prin voinţa mărturisită de a ilustra o teză.

Girară pleacă de la ideea că relaţia subiect — obiect nu e niciodată inocentă. în pofida unei iluzii solid înrădăcinate in cultura modernă, nu există dorinţă spontană, ci numai dorinţă mediată: explorarea serioasă a felului nostru de a fi descoperă îndărătul celor mai libere şi mai autonome expresii ale voinţei, o sugestie exterioară, un „model“ pe care-l imităm. Subiectul pare a alege în funcţie de obiect, de virtuţile lui intrinsece ; in realitate, opţiunea e determinată de un terţ, de un „mediator". Orice dorinţă este triunghiulară.

Fie că-i recunoaştem existenţa, fie că i-o ignorăm, mediatorul acţionează de la două niveluri: transcen- de individul, ca Amadis în raport cu i *Don Quijote, sau se situează în imediata lui apropiere, ca Stavroghin în raport cu celelalte personaje din*

Posedaţii. *în primul caz avem de-a face cu o mediaţie externă, in cel de al doilea cu o mediaţie internă.*

Ambele tipuri de mediere au trăsătura comună că transferă obiectului o valoare iluzorie, suscitând astfel dorinţa de a-l poseda. Dar repercusiunile lor în conştiinţă sînt foarte diferite. Astfel, pe măsură ce distanţa ca- re-l separă pe mediator de subiect scade, sentimentul iniţial de admiraţie care motivează actul imitării se îmbină cu unul de ură şi exasperare. Căci dacă acceptăm senin superioritatea unui personaj fictiv sau plasat la o înălţime inaccesibilă, nu putem îngădui ascendentul unui egal. Apropierea nu înlătură fascinaţia pe care o *exercită mediatorul, dar o dublează printr-o ranchiună violentă. Mediatorul e cu atît mai urît, cu cit inspiră, de fapt, dorinţa subiectului, cu cit joacă in acelaşi timp, rolul de „model" şi de „obstacol". Concurenţa, odată declanşată, exasperează medierea, care, la rîndu-i, dă naştere rivalităţii. Consecinţele pe care Girard le deduce din acest mecanism, funcţionind ca un veritabil „perpe- tuum mobile", sînt tulburătoare.*

In universul medîaţiei interne orice individ poate deveni mediatorul vecinului său, fără a fi conştient de I'iţia privilegiată pe care o asumă. Apar astfel două sonaje simetric antagoniste : un subiect-mediator şi mediator-subiect, un model-discipol şi un discipol- del. Fiecare îl imită pe Celălalt, afirmind prioritatea tpriei sale dorinţe, căci orgoliul nu poate supravieţui ât prin minciună.

Fiecare vede în Celălalt un perse- or nemilos. Cei doi parteneri se cred despărţiţi prin- un abis deşi ei sînt în esenţă identici. „Este opoziţia rilă a contrariilor, din ce în ce mai atroce şi din ce în mai vană pe măsură ce subiecţii se apropie unul de ul iar dorinţa lor se intensifică".

In medierea dublă sau reciprocă, metamorfoza obiec- ui e comună ambilor parteneri. La fel şi tactica pe e o aplică spre a-şi tranşa rivalitatea. Întrucît ceea contează, pînă la urmă, nu e atît obiectul, cit teama acesta să nu fie posedat de Celălalt, fiecare se as- nde, secretul reuşitei constînd în virtuozitatea simu-

Privit sub această lumină crudă, marile sentimente care se face caz în literatura neo- romantică apar ca tte falsuri grosolane. Aşa-zisa „pasiune" nu e de loc dăruire, ci războiul implacabil pe care şi-l fac două vanităţi rivale. Cine are slăbiciunea să-şi confeseze adevăratele simţăminte şi să-şi umilească orgoliul, pierde partida. Julien Sorel şi Mathilde de La Mole fac, rînd pe rînd, experienţa costisitoare a sincerităţii: ei constată că destăinuirea iubirii e o greşeală căci de îndată ce e sigur de victorie partenerul se îndepărtează. Mărturisirea suscită indiferenţă şi, dimpotrivă, afectarea indiferenţei face să renască tensiunea sentimentului.

Se ştie de mult — şi moraliştii au repetat-o adesea — că posesia obiectului procură decepţie. Odată atins, „idealul" îşi pierde savoarea, triumful

e amar, şi cu atât mai amar cu cit închipuirea îl travestea în culori mai ispititoare. Dar ce se întîmplă după ce survine eşecul ? în această situaţie — ne spune Girard — fiindcă nimeni nu renunţă la fabricarea de himere, se ivesc două posibilităţi : sau proiectarea dorinţei asupra altui obiect indicat de acelaşi mediator, sau schimbarea mediatorului Or, ceea ce caracterizează lumea modernă e cea de-t doua soluţie — schimbarea mediatorului compromis. A- ceasta duce la fragmentarea personalităţii în veritabili euri monadice, fiecare axîndu-se pe o nouă experienţi triunghiulară, întreprinsă cu un alt mediator.

Ajungem aici la un punct nodal al teoriei lui Girare la inserţia problematicii triunghiulare în contextul so cial. Mecanismul dorinţei metafizice, în funcţie de Ce lălăit, care conduce victima, pas cu pas, spre regiunii infernale ale medierii duble, corespunde istoric etape lor străbătute de societatea europeană între Cervante şi Proust, adică între un feudalism declinant şi un cap talism măcinat de contradicţii irezolvabile. Dacă în < poca pre-revoluţionară, dominată de violenţă şi curt fizic, funcţiona dialectica „stăpin-sclav", de care vorbeşte Hegel în Fenomenologia spiritului: *cine nu are teamă e stăpîn, cine are teamă e sclav — în lumea nouă „forţa" constituie o armă grosolană pentru indivizii care se înfruntă. în condiţiile non-violenţei fizice, lupta se intensifică, dar capătă forme perfide: este „vanitatea" stendhal-iană, „snobismul" proust-ian, „subterana" dostoievskiană. Faptul că distanţa între membrii*

societăţii se reduce, extinde în proporţii enorme medi- aţia dublă, cu toate efectele ei ruinătoare. Departe ca ştergerea diferenţelor să aducă reconcilierea, ea agravează conflictele şi le multiplică. în spiritul unui pesimism radical, Girard vede în progresul justiţiei sociale cauza coborîrii în zonele tot mai tenebroase ale „subteranei". „Sporirea egalităţii nu naşte armonia, ci o concurenţă din ce în ce mai aprigă... Egalitatea e bună în sine, fiindcă elimină mizeria, dar ea nu-i satisface pe aceia înşişi care o reclamă cu mai multă insistenţă ; ea nu face decît să le înteţească dorinţa". Prin urmare ideea de a remedia nefericirea umană pe calea răsturnării revoluţionare a raporturilor sociale e utopică. Fiind de natură „metafizică", „răul" nu poate fi învins în ordinea (materială, ci numai în ordinea spiritului. „Revoluţionarii credeau că vor distruge orice vanitate, inlăturînd privilegiile nobiliare. Dar cu vanitatea e ca şi cu acele cancere inoperabile, care se propagă în tot organismul, sub o formă agravată, cind le crezi extirpate. Pe cine poţi imita cind nu mai imiţi pe tiran ?“. °e Ceilalţi — răspunde Girard — amintind reflecţia lui 3alzac, că în lumea modernă unde aviditatea nu mai e ndiguită de monarhie în limite acceptabile, mulţimea nu mai are alt zeu decît *invidia. Idolatrizarea unuia (înlocuită de ura a o sută de mii de rivali. Sub imperiu, egalităţii, ca şi înainte,* Celălalt *domină existenţa individului dar* acest Celălalt *nu mai este opresorul de clasă ci vecinul de apartament.*

Impusă de cursul necesar al evoluţiei istorice,

medierea dublă se extinde, ca un dezastru, asupra întregi civilizaţii contemporane. Girard o regăseşte pretutindeni in dragoste şi în publicitate („reclama cea mai abilă ni caută să ne convingă că un produs e excelent, ci cl este dorit de „Ceilalţi[11]), in viaţa de familie şi in ideolo gie („Victimele dorinţei metafizice îşi însuşesc ideile politice, filozofice şi religioase pe care li le sugerează ura.. Domnia partidelor este expresia politică naturală a medierii interne". Nu diferenţa de program determină anta gonismele, ci antagonismele provoacă adaptarea de pro grame opuse).

Ce e de făcut ? Răspunsul vine de la sine: renun ţarea la dorinţă pentru că ea ne transformă în sclavi Dar lucrul acesta e oare posibil ? Cele câteva strategi pe care le ilustrează, din diverse perspective, contesta- tarii civilizaţiei contemporane sânt, după Girard, inaplicabile sau ipocrite. Eroul somnambulic, abrutizat, de ti) Roquentin, respiră reaua credinţă: el nu e nici sobru nici auster, dar pretinde că îndeplineşte în stare de indi ferenţă ceea ce toţi Ceilalţi săvirşesc sub biciul dorinţe Cu domnul Teste, acest „dandy al inteligenţei" se pe trece altceva: „el nu-şi mai instituie propriul neant î dorinţă, ci face din acest neant chiar, la capătul um asceze radicale a spiritului, un obiect de adoraţie". 1 fine, dubla renunţare a lui Zarathustra la transcendenţa verticală şi la cea deviată nu e dedt un „vis subteran".

Încă o dată : ce e de făcut ? După Girard un singur lucru: să luăm, act de adevărul tragic al condiţiei umane, învingind in noi însine iluzia unei dorinţe în afara medierii. Tocmai în acest sens near ajuta romancierii geniali, care au străbătut, cu caznă penibilă, drumul spre adevărul existenţial, răfuindu-se cu, şi făcîn- du-l să tacă pe romanticul din propriul lor spirit. Ei ne relevă ceea ce neoromanticii de ieri şi de astăzi încearcă să ascundă : minciuna subiectivităţii autonome. De la Cervantes la Proust şi Dostoievski asistăm la progresul iremisibil al medierii, la coborîrea din regiunile inofensive ale dorinţei metafizice în infernul subteranei.

In pragul neantului, Girard crede că o conversiune devine posibilă : clipa supremă a morţii declanşează asumarea lucidă a destinului — eroul romanesc parvine să-şi înfrîngă orgoliul, fie renunţînd la solitudine şi dăruindu-se oamenilor, ca Raskolnikov, fie refuzîndu-i pe Ceilalţi şi alegînd singurătatea, ca Julien Sorel. „Eroul sucombă ajungînd la adevăr însă îi încredinţează scriitorului moştenirea clarviziunii sale. Calitatea de erou de roman trebuie s-o rezervăm personajului care triumfă asupra dorinţei metafizice intr-o 'concluzie tragică şi devine astfel capabil să-şi scrie romanul".

După cum se deduce şi din acest rezumat lacunar, care neglijează o serie de aspecte de mare interes, teza lui Girard ridică nenumărate întrebări. Ca să începem cu sfîrşitul, ne putem întreba de ce tocmai romanele constituie locul privilegiat al

demistificării, de ce tocmai ele ne oferă maximum-vl posibil de ,/idevăr[a] ? Fiindcă — spune Girară — „ele singure abordează acele domenii ale existenţei în care se refugiază energia spirituală^ Răspunsul e tautologic, deci puţin convingător. Ce aorespondent social concret are structura romanescă, de vreme ce ea implică scriitori din epoci diferite şi aparţinînd unor naţiuni diferite ? Consideraţiile despre societatea pre- şi postrevoluţionară sînt prea generale, ca să fie pertinente. Dar iată o întrebare cu adevărat decisivă: de ce individul renunţă la prerogativa inalienabilă a libertăţii, aceea de a-şi alege obiectele în funcţie de sine însuşi ? Răspunsul lui Girară are, după părerea noastră, o valoare mai mult metaforică decît una pozitiv^ Fiindcă — aşa cum susţine gindirea europeană de două- trei secole — .Dumnezeu a murit, iar promisiunea unei autonomii metafizice a fiinţei s-a dovedit vană, individul se întoarce spre Celălalt, refuzînd însă să-şi admită servitutea. El îşi ia ca model pe mediator, pentru că acesta pare să se bucure de moştenirea divină şi pentru că speră să-i smulgă secretul miraculos. In felul acesta, negarea lui Dumnezeu nu suprimă transcendenţa ci o deviază, o aduce de „dincolo" — „dincoace", in lumea subteranei, unde cu curs iluziile cele mai triviale şi se ciocnesc adversităţile cele mai înverşunate. Voinţa de identificare cu mediatorul şi repugnanţa invincibilă faţă de propria subiectivitate exprimă o transcendenţă deviată.

La originea „bovarismului" sau a freneziei do'stoiev- skiene ar sta deci eşecul mai mult sau mai puţin conştient al unui proiect de auto-divinizare. Dar ce se întîm- plă cu vanitoşii lui Stendhal pentru care religia a devenit o simplă chestiune de protocol ? E adevărat că ei nu mai cred — recunoaşte Girară — dar sînt totuşi incapabili de a se dispensa de transcendenţă: simţind că-i acaparează vidul, de care vorbeşte Ecleziastul, se refugiază în frivolitate şi imitaţie; cu alte vorbe, fiindcă nu îndrăznesc să-şi privească în faţă Neantul, se precipită spre un terţ, cruţat, pare-se, de blestem. Dar Proust. atît de avar în dezbaterea problemelor religioase ? Girard descoperă la el un vocabular al transcendenţei, aptitudinea de a exprima sensul metafizic al dorinţei în metaforele cu ajutorul cărora e zugrăvită figura mediatorului.

Totuşi, nu în motivarea foarte discutabilă a acestor aserţiuni rezidă problema, ci în validitatea conceptelor de bază. Mai întîi perspectiva malefică asupra orgoliului e de sorginte creştină; ea nu constituie rezultatul unei anchete pozitive, ci reprezintă o judecată de valoare, o postulare a anteriorităţii credinţei asupra examenului critic. Şi apoi, de ce vocaţia omului ar fi să se închine în faţa zeilor şi nu să le dispute supremaţia ? Nu prometeismul a condus omenirea într-o situaţie de criză — cum susţine Girard — ci, dimpotrivă, criza rezultată din inadaptarea relaţiilor sociale la cerinţele dezvoltării productive a problematizat în vremea noastră sensul marilor cîştiguri ale minţii

umane. Pe de altă parte, e greu de explicat automatismul cu care foamea de „sacru" împinge spre mediator; experienţa arată că imitaţia nu presupune totdeauna admirarea modelului; prestigiul acestuia e adesea impus socialmente şi acceptat în pofida unei idei foarte relative despre veritabila sa valoare.

O problemă spinoasă o constituie cea a naturii „metafizice" a dorinţei, faptul că medierea e la baza oricărei propensiuni spre obiect. Critica viziunii neo-romantice, pe care Girard o desfăşoară cu o vervă sclipitoare, e binevenită în măsura în care ne invită la luciditate, denunţînd capacitatea noastră inepuizabilă de a fabrica mituri şi de a lua drept expresii ale spontaneităţii spiritului nişte sugestii insidioase, venite din exterior. însă, dacă e să utilizăm limbajul lui Girard, „metafizic" e doar faptul de „a dori", nu „dorinţa" propriu-zisă, în alţi termeni, elanul vital nu modalitatea în care se materializează. „Dorinţa" e totdeauna „aceea" sau ‚flsta“, depinzînd de o infinitate de parametri, reductibili, în ultimă instanţă, la factori socio-istorici şi bio-psihlci. E fals că orice „dorinţă" trădează un terţ: proletarul „doreşte" să trăiască mai bine nu fiindcă vrea să urmeze exemplul unui vecin, ci pentru că e sufocat de mizerie. Apoi, nu orice mediator, fie el intern, se situează în raporturi de rivalitate cu discipolul: admiraţia poate fi lipsită de invidie iar protecţia acordată fără dispreţ. După impresia noastră, Girard are în

vedere, descriin- du-ne tabloul sumbru al subteranei, nişte „frustraţi", c *căror psihologie funcţionează compensatoriu, prin cristalizări pasionale excesive. Dar* această *experienţă, oricîtă pondere ar căpăta în condiţiile alienante ale vieţii sociale contemporane, nu poate fi universalizată. în toate limbile există cuvintele: prietenie, colegialitate, generozitate, gratitudine etc. şi ar fi absurd să credem că ele şi-au pierdut orice semnificaţie autentică.*

Rezerve tot atit de legitime le stîmeşte ideea că există un ciclu fatal al degradării, întrucît alienarea ca expresie a dorinţei metafizice, nu poate fi înlăturată printr-o raţionalizare a raporturilor sociale. „Oricare ar fi sistemul politic şi social care le este impus — scrie Girard — oamenii nu vor parveni vreodată la fericirea sau pacea pe care o visează revoluţionarii, la armonia prozaică de care se tem reacţionarii. Ei se vor înţelege totdeauna destul ca să nu se înţeleagă niciodată. Ei se vor adapta şi celor mai puţin favorabile circumstanţe, inventînd mereu, fără să obosească, noi forme de conflict". Acest profetism nihilist, care se îndîrjeşte împotriva farsei tragice a civilizaţiei, are nu numai cusurul că înlocuieşte analiza istorică printr-un „pariu" metafizic, ci şi pe acela că descurajează lupta oprimaţilor împotriva jugului care-i oprimă. De altfel, ca şi în alte cazuri asemănătoare, sumbrul avertisment dl lui Girară n-are nici o şansă de a fi luat în seamă. Adevărul e că realitatea

zilelor noastre nu înfăţişează de loc tabloul idilic al „diferenţelor" care se estompează şi al „egalităţii" ce-şi impune biruitor dominaţia. După cum oricine ştie, lupta e în toi: între socialism şi capitalism, între ţările lumii a treia şi marile naţiuni industriale, intre colonizaţi şi colonizatori. De un egalitarism autentic nu poate fi vorba nici în societăţile de consum, pe care le are în vedere în mod explicit Girară, întrucît ceea ce contează nu este numărul automobilelor, televizoarelor şi maşinilor de spălat, ci statutul social-econo- mic al diverselor pături ale populaţiei, gradul participării la gestiunea afacerilor publice, posibilitatea acce- sului efectiv la cultură şi a utilizării nemijlocite a timpului liber. Oare în lumea noastră au fost îndestulate nevoile primare, în aşa fel incit rivalitatea intre egali să treacă înaintea celeia dintre bogaţi şi săraci, asupritori şi asupriţi, stăpînitori şi stăpâniţi ? întrebarea pare naivă până la ridicol pentru orice om de bună credinţă.

Fără îndoială, am putea continua astfel discuţia pe multe pagini. Dar intenţia noastră n-a fost să întreprindem un studiu sistematic al operei lui Girard, ci doar să-i schiţăm liniile de foirţă. Ne vom opri, de aceea, aici, nu fără a sublinia încă o dată valoarea deosebită a acestei cărţi ingenioase şi subtile, paradoxale şi neliniştitoare, crude şi „deschise", care ne cucereşte prin critica strălucită a imposturii burgheze şi mic-burgheze, dar ne şi irită prin „parti-pris"-ul de mesianism apocaliptic şi sofistică nihilistă.

De. fapt, ca toţi eseiştii care fac critica criticii, Girard nu poate evita o anume ambiguitate: el îndreptăţeşte „lecturi" uneori contradictorii propriilor sale intenţii. E astfel picant — şi totuşi absolut justificat — că acest autor, care-i combate pe sociologi pentru că nu parvin să se elibereze de tirania obiectului, pentru că sînt incapabili să perceapă structura triangulară a dorinţei şi rămîn „dincoace" de reflexia romanescă, e considerat de Lucien Goldmann şi de Jacques Dubois, amândoi reprezentanţi ai stîngii, printre cei mai autorizaţi purtători de cuvînt ai sociologiei literaturii. Noi am risca o ipoteză nu mai puţin plauzibilă, dar mai neaşteptată, şi, în orice caz, savuroasă prin ironia implicită: anume, l-am considera pe Girard recuperabil de către neo-ro- mantismul contemporan. Severitatea rechizitoriului său nu denotă oare un complex de culpabilitate ? Dacă cei ce se aseamănă se resping, reciproca trebuie să fie la rîndu-i adevărată. Vehemenţele anti-romantice ar putea traduce în acest caz — şi credem efectiv că lucrul se întîmplă — conştiinţa unei afinităţi secrete. „Mediator" şi „mediat", Girard cade astfel victimă propriei sale teorii.

Din toate acestea reiese că Mensonge romantique et verite romanesque *are nevoie de un lector înzestrat cu spirit critic. Am putea formula o altă concluzie mai judicioasă ? Autorul de care discutăm e. incitant şi sclipitor, dar e incomod. La urma urmei, acesta nu este chiar cel mai rău dintre lucruri. Să ne amintim de Lenin care declara în* Caietele filozofice *că idealismul inteligent e mai aproape de materialismul inteligent decît de materialismul prost.*

PAUL CORNEA

Părinţilor mei Omul posedă sau un Dumnezeu sau un idol.

MAX SCHELER

DORINŢA TRIUNGHIULARĂ

„Vreau să ştii, Sancho, că vestitul Amadis de Gaula [IX] a fost unul din cei mai desăvîrşiţi cavaleri rătăcitori. Dar, ce spun, din cei mai desăvîrşiţi ? Trebuie să spun singurul, primul, unicul, maestrul şi stăpînul tuturor acelor ce vor fi existat pe lumea asta... O spun... chiar cînd vreun pictor vrea să devină vestit în arta lui, încearcă să imite originalele celor mai celebri maeştri pe care îi ştie ; şi aceeaşi regulă domneşte în cele mai multe meserii, sau în exercitarea profesiunilor de seama care servesc drept podoabă republicilor ; şi aşa trebuie să facă şi o face acel care vrea să dobîndească renu- mele de prudent şi răbdător, imitîndu-l pe Ulise, în persoana şi acţiunile căruia Homer ne redă cu pătrundere un portret de prudenţă şi răbdare, la fel cum şi Vergiliu în persoana lui Enea ne-a arătat cît preţuieşte un fecior respectuos şi agerimea unui căpitan viteaz, firește neînfăţişîndu-i şi nici dezvă- luindu-i aşa cum erau, ci aşa cum trebuiau să fie pentru a servi drept pildă de virtute veacurilor viitoare. în acelaşi chip, Amadis a fost nordul, steaua, soarele pentru cavalerii viteji şi îndrăgostiţi, şi trebuie să-l imităm, noi cei care luptăm sub flamura iubirii şi a virtuţilor cavalereşti. Aşadar, Sancho, prietene, socotesc că numai acel cavaler rătăcitor care-l va imita cel mai bine va fi pe deplin mai aproape de a atinge desăvîrşirea în ale cavaleriei.“

IX Personaj principal al unuia din cele mai celebre romane cavalereşti spaniole de Garcia Rodriguez Romanul a apărut în 1508 (n. tr.).

Don Quijote a renunţat, în favoarea lui Amadis, la privilegiul fundamental al individului : nu mai alege ţelurile dorinţei lui. Amadis trebuie să aleagă pentru eL Discipolul se zoreşte spre ţelurile ce îi indică, sau i se pare că-i indică, modelul oricărui cavaler medieval. Vom numi acest model *mediatorul* dorinţei. Existenţa cavalerească înseamnă imitarea lui Amadis în sensul în care existenţa unui creştin este imitarea lui Iisus Cristos.

In cele mai multe opere de ficţiune, personajele doresc într-un mod mai simplu decît Don Quijote. Nu există mediator, nu există decît subiect şi obiect. Cînd natura obiectului care stârneşte pasiunea nu e suficientă pentru a ne da seama de dorinţă, ne întoarcem spre subiectul pasionat. Ii facem „psihologia" sau îi invocăm „libertatea". Dar dorinţa este totdeauna spontană. Putem totdeauna s-o reprezentăm printr-o simplă linie dreaptă care leagă subiectul de obiect.

Linia dreaptă este prezentă în dorinţa lui Don Quijote, dar nu-i esenţială. Deasupra acestei linii, există mediatorul care străluceşte în acelaşi timp spre subiect şi obiect. Metafora spaţială ce exprimă această triplă relaţie este evident triunghiul. Obiectul se schimbă cu fiecare întîmplare neprevăzută, însă triunghiul rămîne. Lighenaşul pentru bărbierit, sau marionetele meşterului Petru înlocuiesc morile de vînt ; în schimb, Amadis e totdeauna acolo.

Don Quijote, în romanul lui Cervantes, este victima exemplară a dorinţei triunghiulare, dar e departe de-a fi singura. Cel mai „marcat" după el este scutierul Sancho Panza. Unele dorinţe ale lui Sancho nu sînt imitate ; bunăoară, acelea trezite de vederea unei bucăţi de brînză sau a unui burduf cu vin. Dar Sancho are alte ambiţii decât să-şi umple stomacul. De când îl însoţeşte pe Don

Quijote visează să aibă o „insulă" unde să fie guvernator, vrea un titlu de ducesă pentru fiica lui. Asemenea dorinţe nu i s-au năzărit omului simplu care e Sancho. Don Quijote i le-a sugerat.

De data aceasta, sugestia este orală, nu literară. Dar deosebirea are puţină însemnătate. Aceste noi dorinţe formează un nou triunghi, unde insula fabuloasă, Don Quijote şi Sancho ocupă vîrfurile. Efectele dorinţei triunghiulare sînt aceleaşi la cele două personaje. De îndată ce influenţa se face simţită, sensul realului e pierdut, judecata e paralizată.

Influenţa mediatorului fiind mai profundă şi mai constantă în cazul lui Don Quijote decît în cel al lui Sanoho, cititorii romantici n-au văzut în roman decît contradicţia dintre Don Quijote *idealistul* şi Sancho *realistul.* Contradicţia este reală, dar de importanţă secundară ; ea nu trebuie să ne facă să uităm analogiile dintre cele două personaje. Pasiunea cavalerească defineşte o dorinţă *potrivit Altuia ce se* opune dorinţei *potrivit Mie însumi,* de care cei mai mulţi dintre noi se laudă că beneficiază. Don Quijote şi Sancho împrumută de la *Altul* dorinţele lor printr-un impuls atît de fundamental, atît de original, încît îl confundă perfect cu voinţa de a fi *Ei înşişi.*

Amadis, se va spune, e un personaj născocit. Firetşte, ■dar nu Don Quijote e autorul născocirii. Mediatorul e imaginar, medierea nu este. Dincolo de dorinţele eroului, există temeinic sugestia unui al treilea, născocitorul lui Amadis, autorul romanelor cavalereşti. Opera lui Cervan- tes e o îndelungă meditaţie asupra influenţei nefaste pe care o pot exercita, unele asupra altora, minţile cele mai sănătoase. Don Quijote, cînd face abstracţie de apartenenţa lui cavalerească, apreciază multe probleme cu deosebit bun-simţ. Nici scriitorii săi favoriţi nu sînt nebuni ; ei nu-şi

iau născocirile în serios. Iluzia e rodul unui ciudat mariaj între două conştiinţe lucide. Literatura oavalerească, tot mai răspîndită de la inventarea tiparului, înmulţeşte prodigios şansele unor asemenea mariaje.

O

Regăsim dorinţa potrivit *Altuia* şi funcţia „seminală" a literaturii în romanele lui Flaubert. Emma Bovary doreşte prin intermediul eroinelor romantice de care îi este împuiată imaginaţia. Operele mediocre pe care le-a devorat în adolescenţă i-au distrus orice spontaneitate. Lui Jules de Gaultier [X] trebuie să-i cerem definiţia acestui *bovarism* pe care îl descoperă la aproape toate personajele lui Flaubert: „O aceeaşi ignoranţă, o aceeaşi nestatornicie, o aceeaşi absenţă a reacţiei individuale par să-i hotărască să asculte de sugestia mediului exterior în lipsa unei sugestii venite dinăuntru". Gaultier mai observă, în celebrul său eseu, că pentru a-şi atinge ţelul oare e „de a se concepe alţii, aşa cum nu sînt", eroii flaubertieni îşi propun un „model" şi „imită de la personajul care au hotărit să fie, tot ceea ce este posibil să imite, orice-i exterior, orice aparenţă, gestul, intonaţia, veşmintele".

Aspectele exterioare ale imitaţiei sînt cele mai izbitoare, dar să reţinem, mai ales, că personajele lui Cer- vantes şi Flaubert imită, sau cred că imită, *dorinţele* modelelor pe oare în mod liber le-au ales. Un al treilea romancier, Stendhal, stăruie, la fel, asupra rolului ce-l are sugestia şi imitaţia în

---

X DE GAULTIER (Jules). Cunoscut filozof şi eseist francez născut la Paris în 1858. A scris între altele : *De la Kaht la Nietzsche* (1900), *Ficţiunea universală* (1903) ş.a. A devenit celebru îndeosebi prin studiul său *Geniul lui Flaubert* (1913) în care stăruie asupra noţiunii de ,,bovarism". Citatele lui Rene Girard aparţin acestui studiu (n. tr.j.

dezvoltarea personalităţii eroilor săi. Mathilde de la Mole îşi ia modelele din istoria familiei sale. Julien Sorel îl imită pe Napoleon. *Memorialul de la Sfînta Elena* şi *Buletinele* Marii Armate înlocuiesc romanele cavalereşti şi extravaganţele romantice. Prinţul de Parma îl imită pe Ludovic al XlV-lea. Tînărul episcop d'Agde face exerciţii pentru a da binecuvîntarea, în faţa unei oglinzi; el mimează pe bătrînii prelaţi venerabili temîndu-se că n-o să semene îndeajuns cu ei.

Istoria nu-i aici decît o formă de literatură ; ea sugerează tuturor acestor personaje stendhaliene sentimente, şi mai ales dorinţe, pe care nu le-ar avea în mod spontan. Cînd intră în serviciul familiei Renal, Julien împrumută din *Confesiunile* lui Rousseau dorinţa de a mînca la ■masa stăpînilor, nu la aceea a valeţilor. Stendhal denumeşte vanitate toate aceste forme „copiate", „imitate". Dorinţele vanitosului nu pot fi în el însuşi ; le împrumută de la altul. Vanitosul este deci fratele lui Don Quijote şi al Emmei Bovary. Şi vom regăsi la Stendhal ■dorinţa triunghiulară.

în primele pagini din *Roşu şi Negru,* ne plimbăm prin Verrieres cu primarul satului şi soţia lui. Domnul de Renal trece, majestuos dar tulburat, între zidurile lui ■*de sprijin.* El doreşte ea Julien să fie dascălul celor doi copii ai lui. Dar nu din afecţiune pentru ei, nici din dragoste de învăţătură. Dorinţa lui nu e spontană. Discuţia dintre cei doi soţi ne dezvăluie curînd mecanismul ei:

„— Familia Valenod n-are dascăl la copii...

— Ar putea să ni-l ia pe acesta".

Valenod e omul cel mai bogat şi cel mai influent din Verrieres, după domnul de Renal însuşi. Primarul din Verrieres are totdeauna prezentă în faţa ochilor imaginea rivalului său, în timpul negocierilor cu Sorel- tatâl. îi face acestuia

propuneri foarte avantajoase, dar ţăranul şiret născoceşte un răspuns genial : „O să găsim mai bine în altă parte”. Domnul de Renal e pe deplin convins, de data aceasta, că Valenod doreşte să-l angajeze pe Julien şi propria sa dorinţă se înteţeşte. Preţul tot mai ridicat pe care cumpărătorul e dispus să-l plătească se măsoară cu dorinţa imaginară ce o atribuie rivalului său. Există deci imitarea acestei dorinţe imaginare şi chiar o imitare foarte riguroasă, deoarece totul în această dorinţă copiată, pînă la gradul său de fervoare, e condiţionat de dorinţa care e luată drept model.

La sfîrşitul romanului, Julien caută să o recucerească pe Mathilde de la Mole, şi, ţinind seamă de sfaturile date de Korasof, — un *dandy* — foloseşte acelaşi fel de şiretenie oa tatăl său. îi face curte mareşalei de Fer- vacques ; vrea să trezească patima acestei femei şi s-o ofere drept spectacol Mathildei, pentru a-i sugera s-o imite. Puţină apă e îndeajuns pentru a pune în mişcare o pompă ; puţină dorinţă e suficientă pentru a stîmî dorinţele unei fiinţe vanitoase.

Julien îşi execută planul şi totul se petrece după cum prevăzuse. Interesul pe care i-l poartă doamna mareşal trezeşte dorinţa Mathildei. Şi triunghiul reapare... Mathilde, doamna de Fervacques, Julien..., domnul de Renal, Valenod, Julien... Triunghiul reapare întotdeauna cînd Stendlial vorbeşte de vanitate, fie că-i în joc ambiţia, negustoria sau iubirea. Criticii marxişti — pentru care structurile economice alcătuiesc arhetipul tuturor relaţiilor umane — e de mirare că n-au atras încă atenţia asupra analogiei dintre samsarlîcurile lui Sorel-tatăl şi manevrele amoroase ale fiului său.

Pentru ca un vanitos să dorească realizarea unui ţel e de ajuns să fie convins că un al treilea — căruia îi acordă un oarecare prestigiu — a dorit

mai întîi să realizeze un asemenea ţel. Mediatorul este aici un *rival* pe care vanitatea l-a aţîţat mai întîi, pe care — pentru a ne exprima astfel — l-a chemat la existenţa lui de rival, înainte de a-i cere imperios înfrîngerea. Această rivalitate dintre mediator şi subiectul supus dorinţei constituie o deosebire esenţială faţă de dorinţa lui Don Quijote sau a Emmei Bovary. Amadis nu-i poate contesta lui Don Quijote tutela asupra orfanelor în primejdie, el nu-i poate ataca pe uriaşi în locul său. Dimpotrivă, Valenod poate să-i ia dascălul domnului de Renal : doamna mareşală de Fervacques poate să-l răpească pe Julien Mathildei de la Mole. La cele mai multe din dorinţele stendhaliene, mediatorul doreşte el însuşi „obiectul[44], sau ar putea să-l dorească : chiar această dorinţă, reală sau presupusă, face ca „obiectul" să fie infinit mai mult dorit de subiect. Medierea dă naştere unei a doua dorinţe, perfect identice cu a mediatorului. Ceea ce înseamnă că e vorba totdeauna de două dorinţe *concurente.* Mediatorul nu-şi poate juca rolul de model fără a juca — sau a lăsa impresia că joacă — în acelaşi timp, rolul unui obstacol. Aidoma santinelei neînduplecate din fabula kafkiană, modelul arată discipolului său poarta paradisului şi îi interzice intrarea cu unul şi acelaşi gest. Să nu ne mirăm dacă domnul de Renal îl apreciază cu totul altfel pe Valenod, decît Don Quijote pe Amadis.

La Cervantes, mediatorul tronează într-un cer inaccesibil şi transmite credinciosului său ceva din seninătatea lui. La Stendhal, acelaşi mediator a coborât pe pămînt. A deosebi clar aceste două tipuri de relaţii între mediator şi subiect, înseamnă a recunoaşte depărtarea spirituală uriaşă ce separă pe Don Quijote de cei mai josnici vanitoşi dintre personajele stendhaliene. Imaginea triunghiului nu ne poate reţine statornic decît dacă

îngăduie această deosebire, dacă ne face să măsurăm din- tr-o privire depărtarea existentă. Pentru a atinge acest dublu ţel, e de ajuns să facem să se schimbe, în triunghi, *distanţa* ce separă pe mediator de subiectul supus dorinţei.

Firește, Ia Cervantes această distanţă e cea mai mare. Nici o relaţie nu e posibilă între Don Quijote şi legendarul său Amadis. Emma Bovary este deja mai puţin depărtată de mediatorul său parizian. Istorisirile călătorilor, cărţile şi presa propagă pînă la Yonville ultimele mode din capitală. Emma se apropie mai mult de mediator în timpul balului de la familia Vaubyessard ; ea pătrunde în „altarul templului" şi îşi contemplă idolul drept în faţă. Dar această apropiere va rămîne trecătoare. Niciodată Emma nu va putea dori ceea ce doresc întruchipările „idealului" său ; niciodată nu va putea rivaliza cu ele ; niciodată nu va pleca la Paris.

Julien Sorel făptuieşte tot ceea ce Emma nu poate înfăptui. La început în *Roşu şi Negru,* distanţa dintre erou şi mediatorul său nu este mai mică decît în *Doamna Bovary.* Dar Julien învinge această distanţă ; el îşi părăseşte provincia şi devine amantul mîndrei Mathilde; el ajunge repede la o situaţie strălucită. O asemenea apropiere de mediator o găsim şi la alţi eroi ai romancierului. Ea deosebeşte în mod esenţial universul stendhalian de universurile pe care le-am analizat înainte. între Julien şi Mathilde, între Renal şi Valenod, între Lucien Leuwen şi nobilii din Nancy, între Sansfin şi boiernaşii din Normandia, distanţa e totdeauna destul de mică pentru a îngădui concurenţa dorinţelor. în romanele lui Cervantes şi Flaubert, mediatorul rămînea exterior universului eroului ; acum e „înăuntrul" acestui univers.

Operele romaneşti se grupează deci în două categorii fundamentale — în interiorul cărora

putem înmulţi la infinit deosebirile secundare. Vom vorbi despre *mediere externă* cînd distanţa este suficientă pentru ca cele două sfere de *posibile* — unde mediatorul şi subiectul ocupă fiecare centrul — să nu fie în contact. Vom vorbi despre *mediere internă* cînd aceeaşi distanţă este destul de redusă pentru ca cele două sfere să se întrepătrundă mai mult sau mai puţin profund.

Fireşte, nu-i vorba de spaţiul fizic ce măsoară depărtarea dintre mediator şi subiectul supus dorinţei. Deşi depărtarea geografică poate constitui un factor, distanţa între mediator şi subiect este în primul rînd spirituală. Don Quijote şi Sancho sînt totdeauna fiziceşte apropiaţi unul de altul, dar distanţa socială şi intelectuală ce-i separă rămîne de netreout. Niciodată valetul nu doreşte ce doreşte stăpînul lui. Sancho râvneşte la merindele lăsate de călugări, la punga eu galbeni descoperită pe drum şi la alte obiecte pe care Don Quijote le abandonează fără regret. Cît despre insula fabuloasă, Sancho socoteşte că o va primi chiar de la Don Quijote, precum un fidel vasal ce posedă toate lucrurile în numele seniorului său. Medierea lui Sancho este deci o mediere externă. Nici o rivalitate cu mediatorul nu e posibilă. Armonia nu-i niciodată tulburată între cei doi companioni.

O

Eroul medierii externe susţine în gura mare adevărata natură a dorinţei lui. Işi venerează făţiş modelul şi i se declară discipol. L-am văzut pe Don Quijote expli- cînd chiar el lui Sancho rolul privilegiat pe care îl joacă Amadis în existenţa lui. Doamna Bovary şi Leon mărturisesc, şi ei, adevărul despre dorinţele lor în confidenţele lirice pe care le fac. Paralela între *Don Quijote* şi *Madame Bovary* a devenit clasică. E totdeauna uşor să percepi

analogiile între două romane ale medierii externe.

La Stendhal, imitarea pare mai puţin imediat ridicolă căci nu mai există, între universul discipolului şi cel al modelului, decalajul ce făcea grotesc pe un Don Quijote sau o Emma Bovary. Imitarea nu-i totuşi mai puţin rigidă şi literală în medierea internă decât în medierea externă. Dacă acest adevăr ne pare surprinzător, nu-i numai pentru că imitarea se referă la un model „asemănător", ci şi fiindcă eroul medierii interne, departe de a-şi face un motiv de glorie, de data aceasta, din planul său de imitare, îl ascunde cu grijă.

Avîntul spre „obiect" este în realitate avînt spre mediator ; în medierea internă, acest avînt e zdrobit chiar de mediator, fiindcă un asemenea mediator doreşte, sau poate posedă, „obiectul". Discipolul fascinat de modelul său vede în obstacolul mecanic pe care acesta din urmă i-l opune, dovada unei voinţe perfide faţă de el. Departe de a se declara vasal fidel, acest discipol nu se gîndeşte decît să alunge relaţiile medierii. Asemenea relaţii sînt totuşi mai trainice ca niciodată, căci ostilitatea aparentă a mediatorului, departe de a diminua prestigiul acestuia din urmă, nu poate decît să-l sporească. Subiectul este convins că modelul său se socoteşte mult superior comparativ cu el pentru a-l accepta ca discipol. Subiectul încearcă deci faţă de acest model un simţământ sfîşietor generat de îmbinarea acestor două contrarii ce înseamnă veneraţia cea mai supusă şi pizma cea mai intensă. Iată aici simţământul pe care îl numim *ură.*

Numai fiinţa ce ne împiedică să ne satisfacem o dorinţă — pe care ea însăşi ne-a sugerat-o — este cu adevărat obiectul urii. Acel care urăşte se urăşte mai întîi chiar pe el din pricina admiraţiei tainice ce o disimulează ura lui. Ca să ascundă faţă

de alţii, şi pentru a-şi tăinui lui însuşi, această admiraţie pătimaşă, nu vrea să
vadă decît o piedică în mediatorul său. Rolul secundar al acestui mediator trece deci pe primul plan şi disimulează rolul primordial de model cu religiozitate imitat.

In gîlceava cu rivalul său, subiectul interverteşte ordinea logică şi cronologică a dorinţelor cu scopul de a disimula imitarea. El afirmă că propria-i dorinţă e anterioară aceleia a rivalului său ; aşadar niciodată nu-i el cel care să o înţeleagă, care provoacă rivalitatea : acesta-i mediatorul. Tot ce vine de la acest mediator e sistematic minimalizat, deşi totdeauna dorit în taină. Acum mediatorul este un duşman subtil şi diabolic ; el caută să despoaie subiectul de cele mai preţuite avuţii ale sale ; îi contracarează cu încăpăţînare cele mai legitime ambiţii.

Toate fenomenele pe care le studiază Max Scheler[XI] în *Omul resentimentului,* dezvăluie, după părerea noastră, medierea internă. Cuvîntul resentiment subliniază de altfel caracterul de reacţie, de şoc, de recul, ceea ce-i specific experienţei subiectului în acest tip de mediere. Admiraţia pătimaşă şi voinţa de emulaţie se izbesc de piedica nedreaptă, în aparenţă, pe care modelul o opune discipolului său şi revin la acesta sub forma unei uri nevolnice, provocând astfel acel mod de auto-împotri- vire psihologică pe care a descris-o atît de bine Max Scheler.

XI SCHELER (Max) (1874—1928). Filozof german. A fost profesor la universităţile din Jena, Mtinchen, Colonia şi Frankfurt. Face parte din grupul fenomenologilor condus de Husserl. Dar gîndirea sa rămîne originală şl a avut influenţă asupra unora din contemporanii săi, mai ales în domeniul moral şi religios. Lucrări principale : *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Werteth-ik* (1913—1916), *Wesen und Formen der Sym- pathie* (1923), *Die Stellung des Menschen in Kosmos* (1928), (n. tr).

După cum arată Scheler, resentimentul poate să-şi impună punatul său de vedere chiar asupra acelora pe care nu-i domină. Resentimentul ne împiedică — şi—1 împiedică uneori chiar pe Scheler — să seziseze rolul jucat de imitare în geneza dorinţei. Bunăoară nu bănuim, că gelozia şi invidia, ca şi ura, nu sînt decît denumirile tradiţionale date medierii interne, denumiri care ne ascund, aproape întotdeauna, adevăraita natură.

Gelozia şi invidia presupun o triplă prezenţă : prezenţa obiectului, prezenţa subiectului, prezenţa aceluia pe care sîntem geloşi sau îl invidiem. Aceste două „defecte“ sînt deci triunghiulare : niciodată, totuşi, nu sezisăm un model în acela pe care sîntem geloşi, deoarece avem totdeauna despre gelozie punotul de vedere al gelosului însuşi. Cu toate victimele medierii interne, el se convinge cu uşurinţă că dorinţa lui este spontană, adică îşi află rădăcinile în obiect şi numai în acel obiect. Aşadar, gelosul susţine totdeauna că dorinţa sa a precedat intervenţia mediatorului. El ni-l înfăţişează pe acesta drept un intrus, un inoportun, un *terzo incomodo* care vine să tulbure o plăcută discuţie. Gelozia s-ar reduce aşadar la iertarea pe care toţi o resimţim cind una din dorinţele noastre e din întîmplare contrariată. Adevărata gelozie este incomparabil mai bogată şi mai complexă decît aceasta. Ea cere totdeauna un element de fascinaţie faţă de rivalul obraznic. De altminteri mereu aceleaşi fiinţe suferă de gelozie. Trebuie să credem că toate sînt victimele unei întîmplări nefericite ? Să fie oare destinul acela care le stîrneşte atîţi rivali şi înmulţeşte piedicile în calea dorinţelor ? N-o credem nici noi, deoarece, în faţa acestor victime cronice ale geloziei sau ale invidiei, pomenim de „temperament gelos“ sau de „natură invidioasă[11]. Ce poate deci să implice, în

mod concret, un asemenea „temperament" sau o asemenea „natură“, dacă nu o irezistibilă înclinare spre a dori ceea ce doresc *Ceilalţi,* adică a le imita dorinţele ?

Max Scheler face să figureze „invidia, gelozia şi rivalitatea" printre sursele resentimentului. Defineşte invidia ca „sentimentul de neputinţă ce se opune efortului pe care-l facem pentru a dobîndi un anume lucru, datorită faptului că aparţine altuia". Pe de altă parte, el observă că n-ar exista invidie, în sensul dur al termenului, dacă imaginaţia individuală n-ar transforma într-o opoziţie

concertantă piedica pasivă pe care posesorul obiectului i-o opune chiar prin faptul că-l posedă. „Doar regretul de a nu avea ceea oe altul are, şi ceea ce doresc, nu-i de ajuns, pur şi simplu, pentru... a da naştere invidiei, deoarece la fel de bine acest regret poate să mă determine să dobîndesc lucrul dorit, sau un lucru asemănător... Invidia nu ia naştere decît dacă efortul necesar folosirii acestor mijloace de a dobîndi eşuează lăsînd un simţămînt de nevolnicie.[14]

Analiza este exactă şi completă ; ea nu trece cu vederea nici iluzia.pe care şi-o face invidiosul despre cauza eşecului său, nici paralizia ce însoţeşte invidia. Dar aceste elemente rămîn izolate ; relaţia care le uneşte nu este cu adevărat percepută. Dimpotrivă, totul se luminează, totul se organizează într-o structură coerentă, dacă — pentru a explica invidia — renunţăm să pornim de la obiectul rivalităţii şi dacă facem chiar din rival, adică din mediator, punctul de plecare al analizei, în aceeaşi măsură, ca şi punctul său de realizare. Obstacolul pasiv ce-l constituie dobîndirea n-ar apare ca un gest de dispreţ calculat, obstacolul n-ar provoca confuzie dacă rivalul n-ar fi venerat în taină. Semizeul pare să răspundă omagiilor prin-tr-un blestem. Pare să răspundă binelui cu rău. Subiectul ar vrea să se creadă victima vinei cumplite nedreptăţi, dar el se întreabă neliniştit dacă osînda ce pare să apese asupra lui nu-i justificată. Aşadar rivalitatea nu poate decît să ducă medierea la disperare ; ea sporeşte prestigiul mediatorului şi întăreşte legătura oe uneşte obiectul cu mediatorul constrîngîndu-l pe ultimul să-şi afirme făţiş dreptul, sau dorinţa de posedare. Subiectul este deci mai puţin ca oricînd capabil să dea ocol obiectului inaccesibil: acestui obiect şi numai lui mediatorul îi transmite prestigiul său, dobîndindu-l sau dorind să-l dobîndească. Celelalte obiecte n-au nici o valoare pentru invidios

indiferent dacă ar putea fi comparabile sau chiar identice cu obiectul „mediatizat“.

Toate umbrele se risipesc dacă recunoaştem un mediator în rivalul detestat. Max Scheler însuşi, nu-i de-

p; ’ •de adevăr cînd constată în *Omul resentimentului,* că „faptul de a-şi alege un model" dezvăluie o anumită aptitudine de-a se compara, obişnuită la toţi oamenii şi, continuă el, „o comparaţie de acest fel se află la baza oricărei gelozii, a oricărei ambiţii, ca şi a atitudinii ce implică bunăoară imitarea lui Iisus Cristos". Dar această intuiţie rămîne izolată. Numai romancierii dau mediatorului locul uzurpat de obiect; numai romancierii răstoarnă ierarhia dorinţei îndeobşte admisă.

în *Memoriile unui turist,* Stendhal îşi pune cititorii în gardă împotriva a ceea ce el denumeşte sentimente *moderne,* roade ale universalei vanităţi : „invidia, gelozia şi ura neputincioasă". Formula stendhaliană adună cele trei sentimente triunghiulare ; ea le consideră în afară oricărui obiect particular, le asociază acestei imperioase nevoi de imitare de care secolul XIX e pe de-a-ntregul stăpînit, după spusele romancierului. în ce-l priveşte, Scheler afirmă, după Nietzsche — care recunoaşte cît de mult datorează lui Stendhal — că starea sufletească romantică este pătrunsă de „resentiment". Stendhal susţine acelaşi lucru, dar caută sursa acestei otrăvi spirituale în imitarea pasionată a indivizilor ce sînt în realitate egalii noş-tri şi cărora le acordăm un prestigiu arbitrar. Dacă sentimentele *moderne* înfloresc, faptul nu se produce fiindcă „naturile invidioase" şi „temperamentele geloase" s-au înmulţit în mod supărător şi misterios, ci pentru că medierea *internă* triumfă într-un univers unde dispar, încetul cu încetul, deosebirile dintre oameni.

Numai romancierii dezvăluie natura imitativă a dorinţei. în zilele noastre această natură e greu de sezisat, căci imitarea cea mai zeloasă este cea mai viguros negată. Don Quijote se proclamă discipolul lui Amadfs, iar scriitorii de pe vremea lui se

proclamau discipolii celor vechi. Vanitosul romantic nu se vrea discipolul nimănui. El se convinge că e veşnic *original.* Pretutindeni, în secolul XIX, spontaneitatea devine dogmă, detronînd imitarea. Să nu ne lăsăm înşelaţi, repetă pretutindeni Stendhal, individualismele zgomotos profesate ascund ® nouă formă de copiere. Dezgusturile romantice, ura faţă de societate, nostalgia pustiului, întocmai ca şi spiritul gregar, nu ascunde, cel mai adesea, decît o preocupare morbidă pentru un *Altul.*

Pentru a camufla rolul esenţial pe care îl joacă un *Altul* în dorinţele sale, vanitosul stendhalian face adesea apel la clişeele ideologiei care stăpîneşte. Dincolo de cucernicia, de altruismul dulceag, de *promisiunile* ipocrite ale aristocratelor din 1830, Stendhal nu descoperă avîntul generos al unei fiinţe cu adevărat capabilă de dăruire, ci refugiul neliniştit al unei vanităţi la strimtoare, mişcarea centrifugă a unui Eu neputincios să dorească prin el însuşi. Romancierul lasă să acţioneze şi să vorbească personajele sale, apoi într-o clipită, ni-l dezvăluie pe mediator. El restabileşte pe ascuns ierarhia adevărată a dorinţei, pretinzînd totodată că dă crezare argumentelor neîntemeiate pe care le invocă personajul său pentru a acredita ierarhia contrarie. Iată unul dintre procedeele constante ale ironiei stendhaliene.

Vanitosul romantic vrea totdeauna să se convingă de faptul că dorinţa lui este înscrisă în natura lucrurilor sau, ceea ce revine la aceeaşi situaţie, că este emanaţia unei subiectivităţi senine, creaţia *ex nihilo* a unui Eu cvasidivin. A dori plecînd de la obiect echivalează cu a dori pornind de la sine însuşi : nu înseamnă niciodată în realitate, să doreşti plecînd de la *Altul.* Prejudecata

obiectivă întîlneşte prejudecata subiectivă şi această dublă prejudecată îşi află sursa în imaginea pe care ne-o facem cu toţii despre propriile noastre dorinţe. Subiectivismul şi obiectivismul, romantismul şi realismul, individualisme şi scientjsme, idealisme şi pozitivisme se înfruntă în aparenţă, dar se armonizează, în taină, pentru a ascunde prezenţa mediatorului. Toate aceste dogme sînt traducerea estetică sau filozofică a unor viziuni despre lume, specifice medierii interne. Ele dezvăluie, toate, mai mult sau mai puţin direct, ceva din această minciună pe care o reprezintă dorinţa spontană. Ele apără, toate, o aceeaşi iluzie de autonomie de care omul modem este pătimaş legat.

E aceeaşi iluzie pe care romanul genial nu izbuteşte s-o zdruncine, deşi o denunţă neîncetat. Spre deosebire de scriitorii romantici sau neoromantici, un Cervantes, un Flaubert şi un Stendhal dezvăluie adevărul dorinţei în marile lor opere romaneşti. Dar acest adevăr rămîne ascuns chiar înlăuntrul dezvăluirii. Cititorul, în general convins de propria-i spontaneitate, proiectează asupra operei semnificaţiile pe care le proiectează dinainte asupra lumii. Secolul al XlX-lea, care n-a înţeles nimic din Cervantes, nu va mai înceta să elogieze „originalitatea" eroului său. Cititorul romantic, printr-un minunat nonsens ce nu-i în realitate decît un adevăr superior, se identifică cu un Don Quijote, imitatorul prin excelenţă, din care face *individul-model.*

Nu trebuie deci să ne mirăm dacă termenul *romanesc* reflectă totdeauna, prin ambiguitatea lui, ignoranţa în care ne aflăm în ceea ce priveşte orice mediere. Acest termen indică romanele cavalereşti şi-l indică pe *Don Quijote;* poate fi sinonim cu romantic şi poate să însemne ruina pretenţiilor

romantice. Vom rezerva totuşi termenul de *romantic* operelor care oglindesc prezenţa mediatorului fără a o dezvălui vreodată, iar termenul *romanesc* operelor ce dezvăluie chiar această prezenţă. Acestor ultime opere le este consacrată în mod esenţial lucrarea de faţă.

O

Prestigiul mediatorului se comunică obiectului dorit şi atribuie acestuia o valoare iluzorie. Dorinţa triunghiulară este dorinţa ce transfigurează obiectul său. Literatura *romantică* nu tăgăduia această metamorfoză ; dimpotrivă, a folosit-o în mod util şi a dobîndit glorie de pe urma ei, dar nu i-a dezvăluit niciodată mecanismul adevărat. Iluzia e o fiinţă vie a cărei concepţie cere imperios un element masculin şi un element feminin. Imaginaţia poetului e femeie şi această imaginaţie rămîne 6terilă atîta timp cît nu e fecundată de mediator. Romancierul e singurul capabil să descrie această geneză adevărată a iluziei pentru care romantismul face totdeauna vinovat un subiect solitar. Romanticul apără o „parthogeneză"[1] a imaginaţiei. Totdeauna îndrăgostit **de** autonomie, el refuză să se încline în faţa propriilor săi zei. Potecile solipsiste[XII XIII] care se succed de un secol şi jumătate sînt o expresie a acestui refuz.

Criticii romantici îl felicită pe Don Quijote, deoarece acesta crede că un simplu lighenaş de

---

XII Reproducere dintr-un ovul sau o oosferă nefecundată. Parthogeneza naturală se observă la albine, la unele vegetale ; s-a putut provoca artificial parthogeneza la numeroase animale, chiar la mamifere (n. tr.).

XIIITeorie filozofică idealistă potrivit căreia nimic nu există în afara gîndirii individuale şi tot ceea ce percepem este un fel de vis pe care ni-l făurim (n. tr.).

bărbierit este casca lui Mambrin[XIV XV XVI XVII], dar trebuie să adăugăm că n^ar exista o asemenea iluzie dacă Don Quijote nu l-ar imita pe Amadis. Emma Bovary nu l-ar fi socotit pe Rodolphe drept un prinţ din basme dacă n-ar fi imitat eroinele romantice. Lumea pariziană a „invidiei", a „geloziei" şi a „urii neputincioase[11] nu-i mai puţin iluzorie şi nu-i mai puţin dorită decît casca lui Mambrin. Aici toate dorinţele se referă la abstracţiuni ; sînt — ne spune Stendhal — „dorinţe cerebrale". Bucuriile, şi mai ales suferinţele, nu-şi au rădăcina în lucruri ; ele sînt „spirituale", dar într-un înţeles inferior pe care se cuvine să-l explicăm. De la mediator, adevărat soare efemer, coboară o rază misterioasă care face să strălucească obiectul cu o scînteiere înşelătoare. întreaga artă stendhaliană urmăreşte să ne convingă de faptul că valorile vanităţii, nobleţei, avuţiei, puterii, reputaţiei nu sînt concrete decît în aparenţă.

Acest caracter abstract îngăduie să stabilim o apropiere între dorinţă şi vanitatea dorinţei lui Don Quijote. Iluzia nu-l aceeaşi, dar e totdeauna iluzie. Dorinţa proiectează în jurul eroului un univers de vis. în ambele cazuri, eroul nu scapă de himerele sale decît în timpul agoniei. Dacă Julien pare mai lucid decît Don Quijote, motivul este că fiinţele care îl înconjoară, cu excepţia doamnei de Renal, sînt încă mai vrăjite decît el.

Metamorfoza obiectului dorit l-a emoţionat pe Sten- dhal cu mult înainte de epoca romanescă. în *Despre Iubire,* el ne oferă o descriere vestită

XIV Rege maur, celebru în romanele cavalereşti. Casca lui cu
XVvizieră îl făcea invulnerabil. Acest „talisman" îşi datoreşte ce
XVIlebritatea faptului că a fost amintit — la modul ironic — de
XVIICervantes în *Don Quijote* (n. tr.).

întemeiată pe imaginea cristalizării. Evoluţia romanelor sale ulterioare pare destul de fidelă ideologiei din 1822. Se depărtează totuşi de ea sub un anumit aspect. După analizele anterioare, cristalizarea ar trebui să fie un rod al vanităţii. Dar Stendhal ne prezintă acest fenomen în *Despre Iubire* nu sub auspiciile vanităţii, ci sub ale pasiunii.

Pasiunea, la Stendhal, este contrariul vanităţii. Fabrice del Dongo e o fiinţă pătimaşă prin excelenţă ; el se deosebeşte prin independenţa sa sentimentală, prin spontaneitatea dorinţelor lui, prin nepăsarea absolută faţă de părerile *Altora.* Fiinţa pătimaşă extrage din ea însăşi şi nu din alta, forţa dorinţei sale intense.

Oare în romane am fi înşelaţi şi pasiunea autentică ar fi aceea care însoţeşte cristalizarea ? Toate celebrele cupluri stendhaliene de amanţi contrazic acest punct de vedere. Iubirea adevărată, a lui Fabrice pentru Clelia, aceea pe care Julien sfîrşeşte prin a o cunoaşte cu doamna de Renal, nu transfigurează. Calităţile pe care această iubire le descoperă în obiectul său, fericirea ce o aşteaptă, nu sînt iluzorii. Iubirea-pasiune e însoţită totdeauna de stimă, în sensul comelian al termenului. Ea se întemeiază pe un acord desăvîrşit între raţiune, voinţă şi sensibilitate. Pe adevărata doamnă de Renal o doreşte Julien. Pe adevărata Mathilde n-o doreşte. în primul caz este vorba de pasiune, în al doilea de vanitate. Aşadar vanitatea metamorfozează obiectul său.

între eseul din 1822 şi capodoperele sale romaneşti diferenţa este radicală, dar nu-i totdeauna uşor de sezi- sat, căci deosebirea între pasiune şi vanitate e prezentă în ambele cazuri. în *Despre Iubire,* Stendhal ne descrie consecinţele subiective ale dorinţei triunghiulare, dar el le pune pe seama dorinţei spontane. Adevăratul criteriu al dorinţei spontane este intensitatea acestei dorinţe.

Dorinţele cele mai puternice sînt dorinţele pătimaşe. Dorinţele vanităţii sînt reflectările pale ale dorinţelor autentice. Deci, permanent, dorinţele *Altora* dezvăluie vanitatea, căci toţi avem impresia că dorim mai intens decât *Alţii.* Distincţia pasiune-vanitate îi serveşte lui Stendhal — şi cititorului său — ca să se justifice de învinuirea de vanitate. Mediatorul rămîne ascuns acolo unde dezvăluirea lui are cea mai mare însemnătate : chiar în existenţa autorului ; trebuie deci să calificăm drept romantică părerea sa din 1822. Dialectica pasiune-vanitate rămîne „individualistă". Ea aminteşte puţin dialectica gidiană a Eului natural şi a Eului social din *Imoralistul.*

Stendhal despre care vorbesc criticii, şi îndeosebi Paul Valery în prefaţa sa la *Lucien Leuwen,* e aproape totdeauna acel Stendhal „gidian" din tinereţe. înţelegem că acesta trebuie să fi fost la modă pe vremea cînd proliferau moralele al căror precursor este. Această primă fază a lui Stendhal care a triumfat la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX ne propune un contrast între fiinţa spontană care doreşte intens şi „sub- omul" ce doreşte fără vlagă copiind pe *Alţii.*

Putem susţine, sprijinindu-ne pe *Cronicile italiene* şi pe cîteva fraze extrase din operele intime, că înfruntarea vanitate-pasiune şi-a păstrat acest sens originar care există în faza de maturitate a operelor lui Stendhal. Dar nici *Cronicile italiene,* nici scrierile intime nu aparţin sistemului marilor opere romaneşti. Dacă analizăm mai atent structura acestora, constatăm fără osteneală că aici vanitate devine şi dorinţa care transfigurează şi dorinţa cea mai intensă.

Chiar în textele din tinereţe, opoziţia vanitate-pasiune n-a coincis niciodată cu opoziţia gidiană dintre Eul- sodal şi Eul-natural aşa cum e ilustrată

bunăoară de antagonismul Fleurissoire-Lafcadio în *Pivniţele Vatica- mdui.* Stendhal afirmase încă în *Despre Iubire* că „vanitatea dă naştere la manifestări violente". Deci, el nu disimulează complet forţa prodigioasă a dorinţei imitate. El nu se află încă decît la începutul unei evoluţii care ajunge pur şi simplu la răsturnarea ierarhiei iniţiale. Cu cit înaintăm în citirea operei ou atît mai mult dorinţa se deplasează spre vanitate. Vanitatea este aceea care îl face să sufere pe Julien, cînd Mathilde evită să-l vadă şi suferinţa lui e cea mai violentă din tot ce a cunoscut vreodată acest erou. Toate dorinţele intense ale lui Julien sînt dorinţe ale *Altuia.* Ambiţia lui este un sentiment „triunghiular" care se hrăneşte din ura faţă de notabilităţi. La soţi, la părinţi şi la logodnici — adică la rivali — se gîndeşte acest amant în ultimele momente cînd pune piciorul pe scară; niciodată la femeia care îl aşteaptă pe balcon. Evoluţia se face din vanitate, dorinţa cea mai intensă se desăvîrşeşte în prodigiosul Sans- fin din *Lamiel,* la care vanitatea este o adevărată frenezie.

Cît despre pasiune, ea nu mai începe, în marile romane, cu acea tăcere despre care vorbeşte atît de frumos Jean Prâvost în *Creaţia la Stendhal.* Această pasiune tăcută nu este aproape de loc dorinţă. Imediat ce devine cu adevărat dorinţă, chiar la personajele pătimaşe, îl regăsim pe mediator. Astfel vom regăsi triunghiul dorinţei chiar la eroi mai puţin curaţi sufleteşte şi mai puţin complecşi decît Julien. La Lucien Leuwen gîndul la miticul colonel Busant de Sicile îl face să aibă faţă de doamna de Chasteller o dorinţă vagă, o vagă dorinţă de a dori ce s-ar fi putut tot atît de bine fixa asupra unei alte tinere femei aparţinînd aristocraţiei din Nancy. Chiar doamna de Renal e geloasă pe Elisa, geloasă pe necunoscutul al cărui

portret crede ea — Julien îl ţine ascuns sub saltea. Al treilea este totdeauna prezent la naşterea dorinţei.

Trebuie să ţinem seamă de evidenţă. In opera iui Stendhal din ultima fază a creaţiei sale nu mai există dorinţă spontană. Orice analiză „psihologică[11] este ana-

liza vanităţii, adică a descoperirii dorinţei triunghiulare. La cei mai buni eroi stendhalieni pasiunea adevărată urmează acestei nebunii. Ea se confundă cu seninătatea piscurilor pe care le ating aceşti eroi în momentele supreme. Pacea agoniei, în *Roşu şi Negru* se opune agitaţiei morbide din perioada precedentă. Fabrice şi Clelia cunosc un răgaz fericit în Turnul Farnese, dincolo de dorinţele şi vanitatea care îi ameninţă totdeauna fără a-i răni niciodată.

De ce Stendhal mai vorbeşte de *pasiune* atunci cînd dorinţa a dispărut ? Poate fiindcă aceste clipe de extaz sînt totdeauna rodul unei medieri feminine. Femeia, la Stendhal, poate deveni o mediatoare a păcii şi a liniştii sufleteşti, după oe va fi fost o mediatoare a dorinţei, a angoasei şi a vanităţii. Ca la Nerval, nu-i vorba atit de o înfruntare între două tipuri de femei, cît de două funcţii antinomice pe care le joacă elementul feminin în existenţa şi în creaţia romancierului.

In marile opere trecerea de la vanitate la pasiune este inseparabilă de fericirea estetică. Voluptatea creatoare prevalează asupra dorinţei şi neliniştei. Această depăşire se săvîrşeşte totdeauna sub semnul defunctei Mathilde şi parcă drept urmare a mijlocirii ei. Nu putem înţelege pasiunea stendhaliană fără a ■ face să intervină problemele creaţiei estetice. Romancierul datorează aceste clipe de fericire revelaţiei depline şi totale **a** dorinţei triunghiulare, adică propriei sale descătuşări. Recompensă supremă a romancierului, pasiunea abia dacă mai aparţine romanului. Ea evadează în înălţimi spre a scăpa de o lume romanescă abandonată vanităţii şi dorinţei.

O

Transfigurarea obiectului dorit defineşte unitatea medierii externe şi medierii interne. Imaginaţia eroului **e** mama iluziei, dar trebuie şi un tată pentru copil, iar acest tată este mediatorul.

Opera lui Proust, şi ea, stă mărturie despre acest mariaj şi o asemenea naştere. Formula triunghiulară o să ne îngăduie să degajăm uni-LX,::INTA TRIUNGHIULARA *i*i* tatea geniului romanesc pe care Marcel Proust, cu siguranţă, nu ezitase să o afirme. Ideea medierii încurajează apropierile la un nivel care nu mai este acel al criticii „de gen". Ea luminează operele unele prin altele ; le înţelege fără să le distrugă, le uneşte fără a le tăgădui ireductibila lor singularitate.

Analogiile între vanitatea stendhaliană şi dorinţa proustiană izbeşte pe cititorul mai puţin prevenit. Dar nu-l izbesc decît pe el, căci reflexia critică nu se manifestă niciodată, se pare, pornind de la aceste intuiţii elementare. Pentru unii interpreţi îndrăgostiţi de „realism", asemănarea apare de la sine : romanul este fotografia unei realităţi exterioare romancierului ; observaţia regăseşte un fond de adevăr psihologic ce nu are nici timp, nici loc. Dimpotrivă, pentru critica de tendinţă „existenţialistă[14], „autonomia[14] lumii romaneşti este o dogmă intangibilă ; e dezonorant să sugerezi cel mai neînsemnat punct de contact între romancierul lui **şi acela** al vecinului.

Totuşi, e limpede că trăsăturile specifice vanităţii stendhaliene reapar, bine conturate şi mai intense, la dorinţa proustiană. Metamorfoza obiectului dorit este mai radicală la Proust decît la Stendhal, gelozia şi invidia sînt mai frecvente şi mai intense încă. Nu-i exagerat să afirmăm că pentru toate personajele din *în căutarea timpului pierdut,* iubirea e strins subordonată geloziei, adică prezenţei rivalului. Rolul privilegiat pe care îl joacă mediatorul, în geneza dorinţei, este deci mai evident ca niciodată. In fiecare clipă, naratorul proustian defineşte în limbaj clar o structură triunghiulară ce rămîne adesea implicită în *Roşu şi Negru :*

> „In iubire, rivalul nostru fericit, altfel spus, duşmanul nostru e binefăcătorul nostru. Unei fiinţe care nu ne stîmea decît o neînsemnată

dorinţă fizică îi adaugă imediat o valoare uriaşă, pe care însă o confundăm cu ea. Dacă n-am avea rivali, dacă n-am crede că avem... Căci nu-i necesar să existe cu adevărat[44].

Structura triunghiulară nu e mai puţin aparenta în snobismul monden decît în iubirea-geloczie. Snobul, şi el este un imitator. Copiază servil fiinţa a cărei obîrşie, avuţie sau *şic* le invidiază. Snobismul proustian ar putea să se definească drept o caricatură a vanităţii sten- dhaliene; ar putea în aceeaşi măsură să fie definit ca o exagerare a bovarismului flaubertian. Jules de Gaul- tier califică acest defect drept „bovarism triumfător*' şi, pe bună dreptate, îi consacră un pasaj din cartea sa. Snobul nu îndrăzneşte să se încreadă propriei sale judecăţi, el nu doreşte decît obiectele dorite de altul. De aceea este sclavul modei.

De altminteri, pentru prima dată vom întîlni un termen al limbajului obişnuit, *snobism,* ce nu trădează a- devărul dorinţei triunghiulare. E de ajuns să socoteşti o dorinţă drept snoabă pentru a-i sublinia caracterul imitativ. Mediatorul nu mai e tăinuit: obiectul e izgonit pe al doilea plan, prin faptul însuşi că snobismul nu poartă cu sine, ca gelozia bunăoară, o categorie specifică de dorinţe. Poţi fi snob în ceea ce priveşte plăcerea estetică, viaţa intelectuală, veşmintele, hrana etc. A fi snob în iubire înseamnă a te consacra geloziei. Iubirea prousti- ană se identifică deci cu snobismul şi este de ajuns să dăm termenului puţin mai multă extindere — aşa cum nu o facem în mod obişnuit — pentru a sesiza în el, unitatea dorinţei proustiene. Mimetismul dorinţei este atât de intens, în *Căutarea timpului pierdut,* încît personajele vor fi denumite geloase sau snoabe, după cum mediatorul lor e îndrăgostit sau monden. Concepţia triunghiulară a dorinţei ne oferă accesul în locul prous**tian** prin excelenţă, adică în locul de intersecţie între iubirea-gelozie şi snobism. Proust

afirmă neîncetat echivalenţa dintre aceste două „vicii". „Lumea, scrie el, nu-i decât un reflex a ceea ce se petrece în iubire". Iată un exemplu despre aceste „legi psihologice" la care romancierul se referă permanent, dar pe care n-a izbutit totdeauna să le formuleze cu o claritate suficientă. Celor mai mulţi critici puţin le pasă de aceste legi. Se pun

pe seama teoriilor psihologice demodate ce l-ar fi influenţat pe Proust. Cred că esenţa geniului romanesc este străină de legi, pentru că e strîns legată de libertate. Criticii, avem convingerea că se înşală. Legile prous- tiene se confundă cu legile dorinţei triunghiulare. Ele definesc un nou tip de mediere internă, ce apare atunci cînd depărtarea între mediator şi subiectul supus dorinţei e chiar mai mică decît era la Stendhal.

Mi se va obiecta că Stendhal sărbătoreşte pasiunea în timp ce Proust o demască. Este adevărat. Dar contradicţia e pur verbală. Ceea ce Proust demască sub numele de pasiune, Stendhal demască sub numele de vanitate. Şi ceea ce Proust celebrează sub denumirea de *Timp regăsit* nu se deosebeşte totdeauna foarte mult de ceea ce sărbătoresc eroii stendhalieni în solitudinea în- chisorilor.

Diferenţele de tonalitate romanescă ne ascund frecvent strînsa înrudire de structură dintre vanitatea stend- haliană şi dorinţa proustiană. Stendhal e aproape totdeauna exterior dorinţei pe care o descrie ; el ne explică într-o lumină ironică fenomene pe care Proust le scaldă în raze de nelinişte. Această deosebire de perspectivă nu este de altminteri constantă. Tragicul prous- tian nu exclude umorul, mai ales atunci cînd este vorba de personaje secundare. Prin contrast, comedia stendha- liană atinge uneori drama. Julien a suferit mai mult în timpul trecătoarei şi vanitoasei lui pasiuni pentru Mat- hilde decît în timpul cel mai posomorit al copilăriei sale — afirmă scriitorul.

Totuşi, conflictele psihologice — trebuie să recunoaştem — sînt mai acute în opera lui Proust decît în aceea a lui Stendhal. Deosebirile de perspectivă reflectă contradicţii esenţiale. Nu vrem să le minimalizăm ca să asigurăm unitatea mecanică a literaturii romaneşti. Vrem,

dimpotrivă, să subliniem contrastele ce vor face să reapară datele noastre fundamentale : distanţa dintre mediator şi subiect, ale cărei variaţii luminează aspectele cele mai diverse ale operelor romaneşti.

Cu cît mediatorul se apropie de subiectul supus dorinţei, cu atît posibilităţile celor doi rivali tind să se confunde şi cu atît mai mult obstacolul pe care îl opun unul altuia devine de netrecut. Deci, nu trebuie să ne mirăm dacă existenţa proustiană este încă mai „nega- tivă“ şi mai dureroasă decît existenta vanitosului stend- halian.

O

Dar, ni se va spune, ce însemnătate au punctele comune dintre un Stendhal al vanităţii şi un Proust al snobismului ? Nu trebuie oare să evităm să privim *zonele* inferioare şi să ne uităm fără zăbavă spre piscurile luminoase ale capodoperelor romaneşti ? N-ar trebui oare să ocolim acele părţi din operă care, poate, cinstesc cel mai puţin pe un mare scriitor ? N-ar trebui să procedăm astfel cu atît mai imperios, întrucît dispunem de un alt Proust, minunat acesta, „original[14] şi calm, un Pro- ust al „memoriei afective“ şi al „discontinuităţilor inimii[14], un Proust la fel de firesc solitar şi profund — se pare — pe cît de frivol şi risipit era celălalt ?

Fireşte, tentaţia de a separa sămînţa bună de neghină, şi de a rezerva celui de al doilea Proust o atenţie pe care primul nu pare totdeauna s-o merite, este mare. Dar trebuie să vedem ce implică o asemenea tentaţie. Se va transpune, pe planul operei însăşi distincţia pe care o face Proust între cei doi indivizi care au fost *succesiv,* snobul mai întîi, marele scriitor pe urmă. Se va „împărţi" romancierul în doi scriitori simultani şi contradictorii; un snob a cărui preocupare ar fi snobismul şi „un mare scriitor[44] căruia îi vor fi

rezervate subiectele apreciate ca demne de el. Nimic nu este mai contrar ideii pe care Proust însuşi şi-o făcea despre o- pera lui. Proust afirma unitatea *Căutării timpului pierdut.* Dar se poate ca Proust să se fi înşelat. Aşadar trebuie să verificăm afirmaţiile lui.

Deoarece dorinţele naratorului, sau mai degrabă a- mintirile despre aceste dorinţe constituie aproape toată „materia" romanului, problema unităţii romanului se confundă cu problema unităţii dorinţei proustiene. Vor fi doi scriitori Proust în acelaşi timp, dacă există două dorinţe, perfect distincte şi chiar contradictorii. Lingă această dorinţă triunghiulară ce dă naştere geloziei şi snobismului, trebuie să existe o dorinţă liniară, poetică şi spontană. Pentru a despărţi definitiv pe Proust cel bun de cel rău, pe Proust cel solitar şi poet de Proust cel gregar şi romancier, ar trebui să dovedim că există o dorinţă fără mediator.

Această demonstraţie, ni se va spune, e dinainte făcută. Auzim vorbindu-se mult despre o dorinţă prous- tiană ce nu are nimic comun cu dorinţa despre care vorbeam adineaori. Această dorinţă nu ameninţă cu nimic autonomia individului ; se lipseşte aproape complet de obiect şi cu atît mai mult de mediator. Descrierile ce ni le oferă despre el nu sînt originale ; ele sînt împru- mutate de la anumiţi teoreticieni ai simbolismului.

Orgolioasa subiectivitate simbolistă plimbă asupra lumii o privire distrată. Nu descoperă aici niciodată ceva la fel de preţios ca ea însăşi. Se preferă deci lumii pe care o evită. Dar n-o evită niciodată atît de repede încît să nu fi zărit vreun obiect. Acest obiect pătrunde în conştiinţă ca firicelul de nisip în cochilia stridie. O perlă de imaginaţie se va rotunji în jurul acestui minim de real. Din Eu şi numai din Eu imaginaţia îşi trage

forţa. Pentru Eu clădeşte splendidele sale palate. Şi Eul se zbenguie acolo într-o fericire fără nume pînă în ziua cînd perfida Vrăjitoare Realitate atinge uşor firavele construcţii ale visului şi le transformă în pulbere.

Această descriere este un adevăr proustian ? Mai multe texte par s-o confirme în mod evident. Proust afirmă că totul există în subiect şi că nimic nu se află în obiect. Ne vorbeşte despre „poarta de aur a imaginaţiei şi despre „poarta josnică a experienţei" ca şi cum ar fi vorba acolo de date subiective absolute, independente de orice dialectică între *Eu* şi *Altul.* Tradiţia dorinţei „simboliste" se sprijină deci pe temeinice argumente.

Din fericire ne rămîne romanul însuşi. Nimeni nu se gîndeşte să-l întrebe. Criticii îşi transmit pios dogma subiectivistă fără s-o pună la încercare. E adevărat că au chiar cauţiunea romancierului. Această cauţiune pe care nu dau doi bani cînd este vorba de „legi psiholo- gice“ li se pare aici demnă de încredere. Se respectă părerile lui Proust în măsura în care ele se pot „alipi" la unul din individualismele moderne : romantism, simbolism, nietzscheism, valerysm, etc... Noi am adoptat un criteriu opus. Credem că geniul *romanesc* se cucereşte cu multă trudă în dauna acelor atitudini pe care le vom denumi în bloc drept *romantice,* căci ele ni se par toate destinate să menţină iluzia dorinţei spontane şi a unei subiectivităţi cvasidivine în autonomia ei. Romancierul nu-l depăşeşte dedt încet, anevoios, pe romanticul ce a fost mai înitîi şi care refuză să moară. Depăşirea se împlineşte în opera romanescă şi numai în această o- peră. Aşadar totdeauna este posibil ca vocabularul abstract al romancierului şi chiar „ideile“ sale să nu-l o- glindească **exact.**

L-am văzut înainte pe Stendhal semănând în romanele sale cuvintele cheie ce pun în acţiune resorturi : vanitate, copie, imitaţie... Totuşi, unele din aceste chei nu se află în broasca potrivită; trebuiesc operate cîte- va substituiri. In cazul lui Proust, — care împrumută vocabularul său teoretic din mediile literare ale epocii sale, poate fiindcă nu le frecventa, — erorile sînt de a- semenea posibile.

încă o dată, trebuie să confruntăm teoria şi practica romanescă. Am constatat că vanitatea — triunghiulară — îngăduie să pătrundem profund în substanţa romanului *Roşu şi Negru.* Vom vedea că, la Proust, dorinţa „simbolistă" — liniară — nu face decît să „alunece" asupra aceleiaşi substanţe. Pentru ca demonstraţia să fie convingătoare ea trebuie să se refere la o dorinţă cît mai diferită cu putinţă de acele dorinţe mondene sau pătimaşe despre care am constatat anterior că erau triunghiulare. Care sînt dorinţele proustiene ce par să ofere cele mai bune garanţii de spontaneitate ? Sînt, ni se va răspunde fără îndoială, dorinţele copilului şi dorinţele artistului. Deci să alegem o dorinţă care să fie în acelaşi timp dorinţă artistică şi dorinţă copilărească.

Naratorul încearcă o dorinţă intensă văzînd-o jucînd pe Berma. Beneficiile spirituale pe care socoteşte să le aibă din spectacol sînt de im ordin cu adevărat solemn. Imaginaţia şi-a îndeplinit rolul. Obiectul e transfigurat. Dar unde se află deci acest obiect ? Care este firul de nisip ce a violat solitudinea stridiei-conştiinţă ? Nu-i Berma, căci naratorul n-a văzut-o niciodată. Nu-i amintirea reprezentaţiilor trecute ; copilul nu are nici o experienţă despre arta dramatică ; despre realitatea fizică a teatrului îşi face chiar o idee fantastică. Nu vom găsi obiectul, căci nu există.

Simboliştii ar fi fost mai timizi ? Ar trebui să făgăduim complet rolul obiectului şi să proclamăm

autonomia desăvîrşită a dorinţei ? O asemenea concluzie ar place criticilor solipsişti. Din nefericire naratorul n-a inven- tat-o pe Berma. Actriţa este foarte reală ; există în altă parte decît în Eul care o doreşte. Nu se poate trece cu vederea un punct de contact cu lumea exterioară. Dar nu un obiect ; o altă conştiinţă este aceea care asigură acest contact. Un al treilea arată naratorului obiectul pe care-l va dori pătimaş. Marcel ştie că Bergotte o admiră pe marea actriţă. Bergotte se bucură, în faţa lui, de un uriaş prestigiu. Cel mai neînsemnat cuvînt al maestrului câştigă în ochii lui o forţă de lege. Cei din clanul Swann sînt preoţii unei religii al cărui dumnezeu e Bergotte. îl primesc pe Bergotte La ei şi prin intermediul lor Cuvîntul e revelat naratorului.

Vedem repetîndu-se în romanul proustian procesul straniu descris de romancierii anteriori. Asistăm la căsătoria spirituală fără de care fecioara Imaginaţie n-ar fi dat naştere unor himere. Ca la Cervantes, sugestia orală este dublată de o sugestie scrisă. Gilberte Swann îl îndeamnă pe Marcel să citească un studiu de Bergot- te despre *Fetiră* lui Racine, unul din cele mai de seamă roluri interpretate de Berma : „...nobleţe plastică, straie de penitenţă creştină, paloare jansenistă, prinţesă de Trezene şi de Cleves...“ ; aceste cuvinte misterioase, poetice şi de neînţeles acţionează puternic asupra minţii lui Marcel.

Textul imprimat are o virtute de sugestie magică despre care romancierul nu oboseşte să ne dea exemple. Cînd mama lui îl trimite pe Champs-Elysees, aceste plimbări i se par mai întîi naratorului foarte plicticoase. Nici un mediator nu i-a *indicat* Champs-Elysees : „Dacă măcar Bergotte le-ar fi descris într-una din cărţile sale, fireşte aş fi dorit să le cunosc, ca toate lucrurile despre care

începuse să-mi creeze un «dublu» în imaginaţia mea". La sfîrşitul romanului, citirea *Jurnalului* fraţilor Goncourt transfigurează retrospectiv salonul Verdurin pe care naratorul nu-l apreciase niciodată, deoarece nici un articol nu-l descrisese pînă atunci :

> „Fusesem incapabil să văd altceva decît ceea ce-mi stîmise dorinţa printr-o anume lectură... De cîte ori — ştiam prea bine chiar dacă nu m-ar fi învăţat această pagină din Goncourt — mi-ar fi fost cu neputinţă să acord atenţie unor lucruri sau oameni care pe urmă, — o dată ce imaginea lor îmi fusese prezentată în solitudine de un artist — aş fi făcut zeci de kilometri şi mi-aş fi riscat viaţa să le regăsesc.[14]

De asemenea, trebuie să punem pe seama sugestiei literare atenţia ce-o acordă acelor afişe de teatru pe care naratorul le citeşte cu nesaţ în timpul plimbărilor sale pe Champs-Elysees. Formele cele mai nobile ale sugestiei IŢU sînt separate de cele mai josnice. Intre Don Quijote şi micul burghez, victimă a publicităţii, distanţa nu-i atît de mare cum ar vrea romantismul să ne facă să credem.

Atitudinea naratorului faţă de mediatorul său Ber- gotte aminteşte pe aceea a lui Don Quijote faţă de Amadis. „...despre aproape toate problemele nu ştim ce părere avea. Nu mă îndoiam că era complet deosebită de ale mele, pentru că provenea dintr-o lume necunoscută spre care eu căutam să mă înalţ ; încredinţat că orice gînd al meu ar fi părut pură inepţie acestei minţi desăvîrşite, făcusem atît de mult «tabula rasa» cu toate, încît atunci cînd din întîmplare găseam în vreuna din cărţile lui ceva care-mi trecuse şi mie

prin minte, mă făleam de parcă mi-ar fi dăruit-o bunăvoinţa unui zeu, de- clarînd-o legitimă şi frumoasă. Chiar mai tîrziu, cînd am început să scriu o carte, unele fraze care nu-mi plăceau îndeajuns pentru a mă hotărî să le continui, le găseam aidoma la Bergotte. Dar numai atunci cînd le citeam în opera lui puteam să **mă bucur...®**

Don Quijote se face cavaler rătăcitor pentru a-l imita pe Amadis, iar Marcel — ne dăm seama — vrea să devină scriitor pentru a-l imita pe Bergotte. Imitarea eroului contemporan e mai umilă, mai copleşitoare şi paralizează ca o teroare religioasă. Puterea *Altuia* asupra Eului e mai mare ca niciodată şi o să vedem că nu-i limitată la un mediator unic ca la eroii anteriori.

Pînă la urmă naratorul se duce -la un spectacol cu Berma. Întorcîndu-se acasă, îl cunoaşte pe domnul de Norpois invitat în seara aceea să cineze la el. Grăbit să-şi spună impresiile de la teatru, Marcel mărturiseşte cu naivitate că nu i-a plăcut. Tatăl său e foarte încurcat, iar domnul de Norpois se crede obligat să aducă omagii marii actriţe prin cîteva clişee pompoase. Urmările acestui schimb banal de cuvinte sînt tipice, esenţial proustiene. Vorbele bătrînului diplomat umplu vidul săpat de spectacol în mintea şi sensibilitatea lui Marcel, încrederea în Berma renaşte. A doua zi, o mediocră dare de seamă dintr-un ziar monden desăvîrşeşte opera domnului de Norpois. Ca la romancierii anteriori, sugestia orală şi sugestia literară îşi împrumută un sprijin mutual. Totuşi, Marcel nu se mai îndoieşte nici de frumuseţea spectacolului, nici de intensitatea propriei sale plăceri. Nu numai că *Altul* şi numai *Altul* poate să stârnească dorinţa, dar mărturia lui depăşeşte cu uşurinţă experienţa trăită cînd aceasta o

tăgăduieşte pe a- ceea.

Putem alege alte exemple, rezultatul va fi totdeauna acelaşi. Dorinţa proustiană înseamnă de fiecare dată triumful sugestiei asupra impresiei. La obîrşie, a- dică la însăşi sursa subiectivităţii, găsim mereu pe un *Altul,* instalat victorios. Originea „transfigurării se află în noi, dar apa vie nu ţâşneşte decît atunci cînd mediatorul a izbit stânca cu bagheta sa magică. Niciodată naratorul n-are doar dorinţa să cînte, să citească o carte, să contemple o operă de artă ; totdeauna plăcerea ce o citeşte pe chipul jucătorilor, o discuţie, prima lectură stîmeşte activitatea imaginaţiei şi provoacă dorinţa :

> …ceea ce se frămîntă mai întîi în mine, punând neîncetat în mişcare ceea ce drmuia restul, era credinţa în bogăţia filozofică, în frumuseţea cărţii pe care o citeam, şi dorinţa de a o înţelege, oricare ar fi fost. Căci chiar dacă aş fi cumpărat-o de la Combray... însemna că recunoscusem că-mi fusese citată ca o lucrare remarcabilă de profesorul sau prietenul care mi se părea atunci că deţine taina adevărului şi a frumuseţii pe jumătate presimţite, pe jumătate de neînţeles, a cărei cunoaştere era ţelul vag, dar permanent al minţii mele.“

Grădina lăuntrică atât de sărbătorită de critici nu-i deci niciodată o grădină solitară. In lumina tuturor a- cestor dorinţe ale copilăriei, de pe atunci „triunghiu- lare“, sensul geloziei şi al snobismului devine mai evident ca oricînd. Dorinţa *proustiană* este totdeauna o dorinţă împrumutată.

Nu există nimic *în căutarea timpului pierdut,* ce corespunde teoriei simboliste şi solipsiste pe care am rezumat-o adineauri. Mi se va obiecta că această teorie îi aparţine lui Marcel Proust însuşi. Se prea poaite, dar Marcel Proust, şi el, se poate înşela. Teoria e falsă şi o respingem.

Excepţiile de la regula dorinţei nu sînt niciodată decît aparente. Nu există mediator în cazul clopotniţelor din Martinville, dar nu o dorinţă de posesie trezeşte clopotniţele, ci o dorinţă de expresie. Emoţia estetică nu-i dorinţă, ci absenţa oricărei dorinţe, reîntoarcerea la calm şi bucurie. Ca la „pasiunea" stendhaliană, aceste clipe privilegiate sînt dinainte în afara lumii romaneşti. Ele pregătesc *Timpul regăsit* ce anunţă, într-un fel, *bunavestire.*

Dorinţa este unică : nu există soluţie de continuitate între copil şi snob, între *Combray* şi *Sodoma* şi *Gomo- ra.* Ne întrebăm, adesea, şi nu fără nelinişte, despre vîrsta naratorului, căci copilăria la Proust nu există. Copilăria autonomă, nepăsătoare faţă de lumea adulţilor, este un mit pentru cei maturi. Arta romantică de a-ţi reconstitui o copilărie nu-i mai serioasă decît arta de-a fi bunic. Acei care se făiesc cu „spontaneitatea" copilăriei vor în primul rind să se deosebească de *Alţii,* a- dulţii, semenii lor, şi nimic nu-i mai puţin copilăresc ca aceasta. Copilul adevărat nu doreşte mai spontan decît snobul; snobul nu doreşte mai puţin intens decît copilul. Trebuie să-i trimitem pe acei care văd o prăpastie între snob şi copil la episodul cu Berma... Oare asupra snobului sau a copilului lucrările unui Bergotte sau cuvintele lui Norpois trezesc întotdeauna o emoţie străină operei de artă ce îi

serveşte drept pretext ? Geniul proustian înlătură frontierele care ni se par gravate în natura omenească. Sîntem liberi să le restabilim : putem să desemnăm o linie arbitrară în universul

romanesc ; putem să binecuvîntăm Combray şi să blestemăm foburgul Saint-Germain. Putem să citim pe Proust cum „citim" lumea din jurul nostru, descoperind totdeauna copilul în noi înşine şi snobul în altul. Dar nu vom vedea niciodată unindu-se din nou clanul Swann şi clanul Guermantes. Vom rămîne totdeauna străini faţă de adevărul esenţial din *Căutarea timpului pierdut.*

Dorinţa la copil este triunghiulară ca şi la snob. Ceea ce nu vrea să spună că orice deosebire e cu neputinţă între fericirea unuia şi suferinţele celuilalt. Dar a- ceastă deosebire adevărată nu-şi mai are obîrşia în excomunicarea snobului. Ea nu se referă la *esenţa* dorinţei, ci la distanţa dintre mediator şi subiectul care doreşte. Mediatorii copilăriei proustiene sînt părinţii şi marele scriitor Bergotte, adică fiinţe pe care Marcel le admiră şi le imită făţiş fără să se teamă din partea lor de vreo duşmănie. Medierea copilărească constituie aşadar un nou tip de mediere externă.

Copilul se bucură, în universul său, de fericire şi linişte. Dar acest univers este de pe acum ameninţat. Cînd mama refuză să-l sărute pe fiul său, ea joacă de pe atunci un rol dublu, specific medierii interne, de instigator al dorinţei şi de strajă de neînduplecat. Divinitatea familială îşi schimbă brutal înfăţişarea. Neliniştile nocturne din Combray prefigurează neliniştile snobului şi ale amantului.

Proust nu-i singurul care sezisează această apropiere, pentru noi paradoxală, între snob şi copil. Alături de acest „bovarism triumfător" care-i snobismul, Jules de Gaultier descoperă un „bovarism pueril" şi descrie cele două bovarisme într-un mod foarte asemănător. Snobismul este „totalitatea mijloacelor folosite de o fiinţă pentru a se împotrivi apariţiei în cîmpul conştiinţei sale, a fiinţei sale adevărate, pentru a face să existe

neîncetat acolo un personaj mai frumos în care se recunoaşte." Cît despre copil „închipuindu-se altul decît este, îşi atribuie calităţile şi aptitudinile modelului care l-a

fascinat*[1]. Bovarismul pueril reproduce întocmai mecanismul dorinţei proustiene, aşa cum ni-l dezvăluie episodul cu Berma.

> „...copilăria este starea naturală sau facultatea *de a se închipui altul* în modul cel mai evident... copilul mărturiseşte o extraordinară sensibilitate faţă de pornirile venite din afară, dar, în aoelaşi timp, şi o aviditate surprinzătoare cu privire la toate cunoştinţele câştigate de cultura umană şi închise în noţiunile care le fac transmisibile. Făcând apel la propriile amintiri, fiecare îşi poate reprezenta cât de sărăcăcioasă este la această vîrstă forţa minţii asupra spiritului realităţii şi, dimpotrivă, cât de putemică-i forţa de deformare a minţii în ce priveşte realitatea... aviditatea oopilului are... drept contrapondere o credinţă fără rezerve în lucrul învăţat. Noţiunii tipărite îi atribuie certitudini mai depline decît lucrului văzut. Chiar mult timp, noţiunea, prin caracterul său de universalitate, depăşeşte în autoritate experienţele sale individuale."

S-ar crede că citim aici comentariul textelor proustiene pe care tocmai le-am adunat. Dar Gaultier scria înaintea lui Proust şi credea că vorbeşte de Flaubert. Sigur de intuiţia sa fundamentală şi convins că se află în miezul inspiraţiei flaubertiene, Gaultier argumentează degajat pornind din acest „miez", aplicînd această idee la domenii pe care Flaubert nu le sezisase şi trăgînd concluzii oe poate ar fi fost tăgăduite de romancier. La Flaubert — e o realitate — sugestia joacă un rol mai limitat, aşa cum n-ar fi vrut Gaultier ; sugestia nu a- junge niciodată pînă acolo încît să triumfe faţă de o experienţă pe care ar contrazice-o formal; ea se mulţumeşte să

intensifice o experienţă insuficientă pentru a-i falsifica sensul, sau, cel mult, să umple vidul provocat de lipsa de experienţă. Părerile cele mai sugestive ale *Bovarismului* sînt deci uneori cele mai discuta-

 bile din punct de vedere strict flaubertin. Dar Gaultier nu cade aici, pentru aceasta, în imaginarul pur. N-are decît să se lase în voia inspiraţiei sale „bovarice", n- are decît să „împingă“ pînă la ultimele consecinţe principiile pe care le-a desprins din operele lui Flaubert pentru a schiţa marile ,,legi“ ale psihologiei proustiene. Ar fi fost aşa dacă operele celor doi romancieri nu şi^ar fi înfipt rădăcinile în acelaşi substrat psihologic şi metafizic ?

O

Douăzeci şi patru de ore după spectacol, Marcel e convins că Berma i-a oferit toată plăcerea estetică pe care o aştepta de la ea. Conflictul neliniştitor dintre experienţa personală şi mărturia altuia este soluţionat în favoarea *Altuia.* Dar a alege un *Altul,* în aceste domenii, nu-i decît un mod deosebit de a te alege pe tine însuţi, înseamnă a alege din nou pe bătrînul eu însumi căruia nici competenţa, nici gustul nu-i vor fi puse în discuţie datorită domnului de Norpois şi ziaristului de la *Fi- garo.* înseamnă a crede în tine însuţi datorită *Altuia.* Operaţia n-ar fi fost posibilă fără *uitarea* aproape instantanee a impresiei autentice. Asemenea uitare interesată dăinuie pînă în *Timpul regăsit,* veritabil aflux de *amintire însufleţită,* veritabilă reînviere a adevărului datorită căruia va deveni posibilă scrierea episodului cu Berma.

înaintea acestei descoperiri a Timpului, episodul cu Berma s-ar fi limitat, dacă Proust l-ar fi redactat potrivit părerii domnului de Norpois şi ziaristului de la *Figaro.* Marcel Proust ne-ar fi oferit această părere ca fiind în mod autentic a sa, iar noi am fi fost extaziaţi în faţa precocităţii tînărului artist şi a fineţii judecăţii sale. *Jean Santeuil* abundă în scene de asemenea gen. Eroul acestui prim roman ne apare totdeauna într-o lu-

mină romantică şi avantajoasă. *Jean Santeuil* este o lucrare fără duh. Jean *Santeuil* precede experienţa din *Timpul regăsit* şi tocmai din *Timpul regăsit* ţîşneşte geniul romanesc. Proust n-a încetat să afirme că revoluţia

estetică din *Timpul regăsit* era în primul rînid o revoluţie spirituală şi orală ; acum, observăm că Proust a- vea dreptate. A regăsi timpul înseamnă a regăsi impresia autentică sub părerea altuia care o ascunde; înseamnă deci să descoperi această părere a altuia ca o părere străină ; înseamnă să înţelegi că procesul de mediere ne aduce o impresie foarte vie de autonomie şi spontaneitate, tocmai în momentul cînd încetăm să fim liberi şi spontani. A regăsi timpul înseamnă să accepţi un a- devăr de care fug cei mai mulţi dintre oameni în timpul existenţei lor; înseamnă să recunoşti că am copiat totdeauna pe *Alţii* ca să părem originali în ochii lor ca şi în propriii noştri ochi. A regăsi timpul înseamnă să ne suprimăm puţin din mîndrie.

Geniul romanesc începe o dată cu prăbuşirea minciunilor egotiste. Bergotte, Norpois, articolul din *Figaro,* iată ce ne-ar fi oferit romancierul mediocru ca aparţi- nîndu-i, iată ce ne prezintă romancierul genial ca aparţinând *Altuia,* şi iată ce alcătuieşte *intimitatea* adevărată a conştiinţei.

Toate acestea sînt foarte banale, foarte comune, în seamnă adevărul tuturor oamenilor. Fireşte, dar nu-i niciodată *adevărul nostru.* Mîndria romantică denunţă bucuros prezenţa mediatorului la *Alţii* ca să întemeieze autonomia ei pe ruinele pretenţiilor rivale. Geniul romanesc e prezent cînd adevărul *Altora* devine adevărul eroului, adică adevărul romancierului însuşi. După ce a aruncat blestemul asupra *Altora,* Oedip-romancierul observă că este el însuşi vinovat. Dar niciodată mîndria nu ajunge pînă la propriul mediator şi experienţa din *Timpul regăsit* este o moarte a mîndriei, adică o zămislire întru umilinţă care este de asemenea o zămislire întru adevăr. Cînd Dostoievski sărbătoreşte *forţa îngrozitoare a*

umilinţei, ne vorbeşte despre creaţia roma- nescă.

Teoria „simbolistă" a dorinţei este deci la fel de an- tiromanescă precum „cristalizarea" stendhaliană sub forma sa originală. Asemenea teorii ne descriu o dorinţă fără mediator. Ele tălmăcesc punctul de vedere al subiectului supus dorinţei, hotărît să uite rolul pe care îl joacă un *Altul* în viziunea sa despre lume.

Dacă Proust a recurs la vocabularul simbolist, a făcut-o pentru că omisiunea mediatorului nu-i venea în minte îndată ce nu mai era vorba de o descriere roma- nescă concretă. Nu vede ce suprimă teoria, ci ceea ce exprimă : vanitatea dorinţei, lipsa de însemnătate a obiectului, transfigurarea subiectivă — şi acea decepţie pe care o denumim plăcere... Totul este adevărat în această descriere. Nu-i mincinoasă decît în măsura în care pretindem că-i completă. Proust nu scrie mii de pagini pentru a o completa. Criticii nu scriu nimic. Ei izolează cî- teva fraze destul de banale din uriaşa *Căutare a timpului pierdut* şi spun : „Iată dorinţa proustiană". Asemenea fraze li se par valoroase pentru că măgulesc, fără voie, iluzia însăşi care triumfă în roman, această iluzie de autonomie de care omul modem este cu atît mai le- gat cu cit devine mai mincinoasă. Criticii sfîşie tunica fără cusătură pe care romancierul s-a înveşunat s-o ţească. Ei coboară din nou la nivelul experienţei obişnuite. Mutilează opera de artă aşa cum Proust a mutilat mai întîi propria sa operă uitîndu-i pe Bergotte şi Nor- pois în episodul cu Berma. Criticii simbolişti rămîn aşadar în zona de „dincoace" a *Timpului regăsit.* Ei fac să retrogradeze opera romanescă spre opera romantică.

Romantici şi simbolişti vor o dorinţă oare să transfigureze, dar o vor perfect spontană. Nu vor să audă vorbindu-se de un *Altul.* Ei ocolesc

aspectul obscur al dorinţei, pretinzînd că-i străină frumosului lor vis romantic şi făgăduind că i-ar fi ispăşirea. Romancierul ne arată, după vis, sinistrul cortegiu al medierii interne: „Invidia, gelozia şi ura neputincioasă". Formula lui Stendhal rămîne pregnantă de adevăr atunci cînd o a- plicăm la universul proustian. îndată ce ieşim din copilărie, orice transfigurare coincide cu o suferinţă ascuţită. Suprapunerea *visului* şi a *rivalităţii* este atît de desăvîr- şită incit adevărul romanesc se descompune — ca laptele ce se alterează — atunci cînd disociem elementele dorinţei proustiene. Nu mai rămîn decît două sărmane minciuni. Proust „interiorizat" şi Proust „psiholog". Şi ne întrebăm zadarnic cum cele două abstracţiuni contradictorii au putut da naştere *Căutării timpului pierdut.*

O

Apropierea mediatorului tinde să facă a coincide — o ştim — cele două sfere de *posibile* unde cei doi rivali ocupă fiecare centrul. Ura pe oare aceştia o simt unul faţă de celălalt nu încetează deci să crească. La Proust, naşterea pasiunii se confundă cu naşterea urii. Această „ambivalenţă" a dorinţei este dinainte foarte clară la Gilberte. Cînd naratorul vede adolescenta pentru prima oară, dorinţa lui se traduce prin grimase îngrozitoare. în afară de cercul familial imediat, nu există totuşi loc decît pentru o singură emoţie, aceea stîmită de mediator, cînd refuză neînduplecat intrarea în „regatul superior" a cărui cheie o deţine.

Proust mai vorbeşte de dorinţă şi ură, de iubire şi gelozie, dar afirmă neîncetat echivalenţa tuturor acestor sentimente. încă din *Jean Santeuil,* dă urii o minunată definiţie triunghiulară care este şi o definiţie a dorinţei.

„Ura... scrie în fiecare zi pentru noi despre viaţa duşmanilor noştri romanul cel mai fals. Ea le substituie — în locul unei mediocre fericiri omeneşti străbătută de necazuri banale ce ne-ar stîrni blînde simpatii — o bucurie obraznică care se oferă sîcîitoare mîniei noastre. Ea transfigurează aidoma dorinţei şi la fel ca ea ne face să ne simţim însetaţi de sînge omenesc. Pe de altă parte, cum nu-şi poate potoli setea decît distrugînd această bucurie, ea o presupune, o crede, o vede perpetuu distrusă. Asemenea iubirii nu-i pasă de raţiune şi trăieşte cu ochii aţintiţi asupra unei speranţe de neînvins".

In *Despre Iubire,* Stendhal observa de pe atunci că există o cristalizare a urii. Un pas în plus şi cele două „cristalizări" nu fac decît una. Proust ne arată neîncetat ura în dorinţă, dorinţa în ură. Dar rămîne fidel limbajului tradiţional; el nu înlătură niciodată conjuncţiile „ca“ şi „la fel ca“ presărate şi în citatul anterior. El nu va atinge stadiul suprem al medierii interne. Această ultimă etapă era rezervată unui alt romancier, rusului Dostoievski care cronologic îl precede pe Proust, dar îi succede în istoria dorinţei triunghiulare.

în afară de cîteva rare personaje care scapă pe deplin dorinţei *Altuia,* nu există la Dostoievski, iubire fără gelozie, prietenie fără invidie, atracţie fără repulsie. Se insultă, se scuipă-n obraz şi peste cîteva clipe, se aruncă la picioarele duşmanului, îi îmbrăţişează genunchii. Această fascinaţie plină de ură nu se deosebeşte, în principiu, de snobismul proustian şi de vanitatea stendhaliană. Dorinţa „copiată" după altă dorinţă are drept consecinţe de neînlăturat : „invidia, gelozia şi ura neputincioasă". Pe măsură ce mediatorul se apropie şi trecem de la Stendhal la Proust şi de la

Proust la Dostoievski, roadele dorinţei triunghiulare devin mai amare.

La Dostoievski ura prea intensă, sfîrşeşte prin „a izbucni[14], dezvăluindu-şi dubla natură, sau mai degrabă dublul rol de model şi obstacol jucat de mediator. Asemenea ură ce adoră, asemenea veneraţie care tîrăşte în noroi şi chiar în sînge, este forma paroxistică a conflictului generat de medierea internă. Eroul dostoiev- skian dezvăluie în fiecare clipă, prin gesturi şi cuvinte, un adevăr ce rămîne secretul conştiinţei la romancierii anteriori. Sentimentele „contradictorii" sînt atît de violente încît eroul nu mai este capabil să le stăpînească.

Cititorul occidental se simte uneori puţin pierdut în universul dostoievskian. Forţa dizolvantă a medierii interne se exercită aici chiar în miezul nucleului familial. Ea afectează o dimensiune de existenţă care rămîne aproape inviolabilă la romancierii francezi. Cei trei mari romancieri ai medierii interne au fiecare domeniul lui privilegiat. La Stendhal, viaţa publică şi politică este minată de dorinţa de împrumut. La Proust, răul se extinde la viaţa privată, cu excepţia cel mai adesea, a cercului familial. La Dostoievski, acest cerc intim este el însuşi contaminat. Chiar în medierea internă putem opune deci medierea exogamică [1] a lui Stendhal şi Proust medierii endogamice[XVIII XIX] a lui Dostoievski.

De altminteri, această diviziune nu este riguroasă. Stendhal uzurpă domeniul proustian atunci cînd zugrăveşte formele extreme ale iubirii

---

XVIII *Exogamic* (termen de sociologie) : obicei potrivit căruia căsătoriile se fac între membrii clanurilor diferite (n. tr.).

XIX *Endogamic* (termen de sociologie) : obligaţia pentru membrii anumitor triburi de a se căsători în interiorul propriului trib (n. tr.).

„cerebrale" şi chiar domeniul dostoievskian atunci cînd ne arată ura feciorului faţă de tată. La fel, relaţiile lui Marcel cu părinţii sînt adesea „pre-dostoievskiene“. Romancierii se aventurează frecvent în afara domeniului lor propriu, dar, cu cît se depărtează mai mult, cu atît sînt mai grăbiţi, schematici, nesiguri.

Această împărţire aproximativă a domeniului existenţial între romancieri, defineşte o invadare a centrilor vitali ai individului de către dorinţa triunghiulară, o profanare ce câştigă încetul cu încetul zonele cele mai intime ale fiinţei. Această dorinţă e un rău ce roade atacînd mai întâi periferia şi se propagă spre centru ; este o *alienare* mereu mai totală pe măsură ce distanţa scade între model şi discipol. Depărtarea e minimă în medierea familială de la tată la fecior, de la frate la frate, de la soţ la soţie sau de la mamă la fiu, ca la Francois Mauriac, şi, fireşte, la Dostoievski.

In termeni de mediere, universul dostoievskian se află „dincoace" sau, dacă preferaţi „dincolo" de Proust, după cum e „dincoace" sau „dincolo" de Stendhal. Acest univers dostoievskian se deosebeşte de precedentele la modul în care acestea se deosebesc dinainte unele de altele. Deosebirea nu înseamnă lipsa de relaţii şi contacte. Dacă Dostoievski ar fi atît de „autonom[11], după cum pretinde uneori, noi n-am putea să pătrundem în opera lui. Am citi-o cum silabisim literele unui limbaj necunoscut.

Nu trebuie să prezentăm „monştrii minunaţi“ ai lui Dostoievski ca tot atîţia meteoriţi cu traiectorii neprevăzute. Pe vremea marchizului de Vogiie, se repeta aproape pretutindeni că personajele dostoievskiene erau prea „ruseşti" pentru a fi pe deplin accesibile spiritelor noastre carteziene. Această operă „misterioasă" scăpa prin definiţie

criteriilor noastre de occidentali raţionalişti. Astăzi, nu mai domină rusul în Dostoievski, ci apostolul libertăţii, novatorul de geniu, iconoclastul care a sfărimat vechile cadre ale artei romaneşti. Opunem neîncetat omului dostoievskian şi existenţei lui libere, analizele simpliste ale propriilor noştri romancieri, demodaţi, psihologi şi burghezi. Asemenea cult fanatic, la fel ca neîncrederea de odinioară, ne împiedică să vedem în Dostoievski realizarea romanului modern şi etapa sa supremă.

Esoterismul foarte relativ al lui Dostoievski nu face din el nici superiorul, nici inferiorul propriilor noştri romancieri. Nu scriitorul, ci lectorul provoacă aici obscuritatea. Şovăirile noastre nu l-ar mira pe Dostoievski, convins că era *dinainte* rus faţă de formele de experienţă occidentală. Rusia a trecut fără tranziţie de la structurile tradiţionale şi feudale la societatea cea mai *modernă.* Ea n-a cunoscut inter-regnul burghez. Stendhal şi Proust sînt romancierii acestui inter-regn. Ei ocupă regiunile superioare ale medierii interne. Dostoievski ocupă regiunile cele mai de jos.

Adolescentul ilustrează foarte bine trăsăturile proprii dorinţei dostoievskiene. Relaţiile dintre Dolgoruki şi Verşilov nu pot fi interpretate decît în termeni de mediere. Fiul şi tatăl iubesc aceeaşi femeie. Pasiunea lui Dolgoruki pentru soţia generalului Akhmakov este copiată după pasiunea paternă. Această mediere de la tată la fiu nu-i medierea *externă* a copilăriei proustiene, aceea pe care o defineam cu privire la Oombray, ci medierea *internă,* care face din mediator un rival detestat. Nenorocitul bastard este în acelaşi timp aidoma unui tată care nu-şi îndeplineşte datoriile şi victima fascinată a acestei fiinţe care l-a izgonit în mod inexplicabil. Pentru a-l înţelege pe Dolgoruki, nu trebuie deci să-l comparăm cu

părinţii şi oopiii din romanele anterioare, ci mai curînd cu snobul proustian obsedat de fiinţa care *refuză să-l primească.* De altfel, această comparaţie nu-i pe deplin exactă, căci depărtarea dintre tată şi fiu este mai mică decît distanţa dintre cei doi snobi. Experienţa lui Dolgoruki este deci şi mai dureroasă decît cea a snobului sau gelosului proustian.

O

Pe măsură ce mediatorul se apropie rolul său creşte, iar acela al obiectului scade. Dostoievski printr-o intuiţie genială „instalează" mediatorul în faţa scenei- şi respinge obiectul în planul secundar. în sfîrşit, compoziţia romanescă oglindeşte ierarhia adevărată a dorinţei. La Stendhal şi Proust totul s-ar mai fi orînduit, ca în *Adolescentul,* în jurul eroului principal, sau a soţiei generalului Akhmakov. Dostoievski îşi centrează opera asupra mediatorului Verşilov. De altminteri, *Adolescentul* nu este, — din punctul de vedere a ceea ce ne interesează — cea mai îndrăzneaţă dintre operele dostoiev- skiene. E un compromis între mai multe soluţii. Deplasarea centrului de gravitate romanesc este ilustrat în modul cel mai fericit, şi mai spectacular în *Eternul soţ.* Velcianinov, bogat celibatar, este un Don Juan vîrstnic pe care oboseala şi plictiseala încep să pună stăpînire. De cîteva zile este obsedat de apariţiile trecătoare ale unui bărbat, în acelaşi timp misterios şi familiar, neliniştitor şi hîtru. Identitatea personajului e curînd descoperită. E vorba de un oarecare Pavel Pavlovici Tru- sotski, a cărui soţie, o veche amantă a lui Velcianinov, tocmai murise. Pavel Pavlovici îşi părăsise provincia

unde locuia pentru a întîlni la Petersburg, pe amanţii defunctei. Unul din aceştia moare la rîndul său şi Pavel Pavlovici, în mare doliu, urmează

cortegiul funebru. Rămîne Velcianinov pe care îl copleşeşte cu atenţiile cele mai groteşti şi-l istoveşte cu stăruinţele lui. Soţul înşelat spune despre trecut lucrurile cele mai stranii. 11 vizitează pe rivalul său la miezul nopţii, bea în sănătatea lui, îl sărută pe gură, îl chinuie savant cu ajutorul unei sărmane fetiţe despre care nu va şti niciodată ce tată a avut...

Femeia a murit, dar amantul rămîne. Nu mai este „obiect", dar mediatorul-Velcianinov exercită la fel o atracţie de neînvins. Acest mediator este un narator căci se află în centrul acţiunii, dar de-abia dacă participă la ea. El descrie evenimentele cu atît mai multă grijă cu cît nu reuşeşte totdeauna să le interpreteze şi se teme să neglijeze vreun amănunt însemnat.

Pavel Pavlovici pune la cale un al doilea mariaj, încă o dată această fiinţă fascinată se duce la amantul primei sale soţii ; îi cere să-l ajute să aleagă un cadou pentru noua aleasă ; îl roagă să-l însoţească la aceasta ; Velcianinov rezistă, dar Pavel Pavlovici stăruie, îl imploră şi pînă la urmă obţine cîştig de oaiuză.

Cei doi „prieteni" sînt foarte bine primiţi de tînăra fată. Velcianinov vorbeşte frumos, cîntă la pian. Isteţimea lui mondenă face minuni ; toată familia e curtenitoare cu el, inclusiv tînăra pe care Pavel Pavlovici o consideră de pe acum ca logodnica lui. Pretendentul ridicol face eforturi zadarnice pentru a fi seducător. Nimeni nu-l ia în serios. El contemplă acest nou dezastru, tremurînd de nelinişte şi dorinţă... Cîţiva ani mai tîrziu, Velcianinov îl întîlneşte din nou pe Pavel Pavlovici într-o gară. Eternul soţ nu-i singur, o femeie fermecătoare, soţia sa, îl însoţeşte, împreună cu un tînăr şi fercheş militar.

Eternul soţ dezvăluie esenţa medierii interne sub o formă cît mai simplă, cît mai pură cu putinţă.

Nici o digresiune nu abate atenţia sau îndepărta pe cititor. Pentru că textul e prea clar pare tainic. El proiec-

65 tează asupra triunghiului romanesc o lumină ce ne orbeşte.

în faţa lui Pavel Pavlovici nu mai putem pune la îndoială, prioritatea *Altuia* căruia Stendhal cel dinţii i-a făurit principiul. Eroul caută mereu să se convingă de faptul că raportul său cu obiectul dorit este independent de rival. Aici vedem limpede că eroul ne înşală. Mediatorul este imuabil, iar eroul se învîrte în preajma lui ca o planetă în jurul soarelui. Comportarea lui Pavel Pavlovici ni se pare ciudată, dar ea este pe deplin conformă cu logica dorinţei triunghiulare. Pavel Pavlovici nu poate dori decît prin intermediul lui Velcianinov, *în* Velcianinov cum ar spune misticii. Deci îl ia cu el pe Velcianinov la femeia pe care a ales-o pentru ca Velcianinov s-o dorească şi să-i servească drept chezaş pentru valoarea sa erotică.

Unii critici ar vedea bucuroşi în Pavel Pavlovici un „deviat sexual latent". Dar devierea, latentă sau nu, nu face inteligibilă structura dorinţei. Ea îndepărtează pe Pavel Pavlovici de omul aşa zis normal. Nu ne oferă nimic de văzut, nici de înţeles raportînd dorinţa triunghiulară la o deviere în mod necesar opacă pentru un heterosexual. Rezultatele ar fi mult mai interesante dacă am răsturna înţelesul explicaţiei. Trebuie să încercăm *să înţelegem,* unele forme de deviere sexuală plecînd de la dorinţa triunghiulară. Bunăoară, anomalia sexuală proustiană se poate defini ca o alunecare spre mediatorul unei valori erotice ce rămîne încă legată de obiect, în ce priveşte donjuanismul „normal". Asemenea „alu- necare“ nu-i *a priori* cu neputinţă, e chiar demnă de crezut în stadiile acute ale medierii interne ce caracterizează o preponderenţă mai marcantă a mediatorului şi a dispariţiei treptate a obiectului. Unele pasaje din *Eternul soţ* dezvăluie limpede un început de deviere erotică înspre rivalul fascinant.

Romanele se explică unele prin altele şi chiar de la romane ar trebui critica să-şi împrumute metodele, conceptele şi însuşi sensul străduaniei sale... Aici tre-

buie să ne întoarcem la Proust din *Prizoniera* care-i destul de aproape de Pavel Pavlovici pentru a ne face să înţelegem ce doreşte acest erou :

> „Ni s-ar întîmpla, dacă am şti să ne analizăm bine dorinţele, să observăm că femeile ne plac adesea din pricina bărbaţilor de la care le disputăm, deşi am suferi pînă la moarte dacă ar trebui să luptăm cu ei pentru ele ; odată suprimată această contrapondere, farmecul feminin dispare. Avem o pildă la acel bărbat care simţind că interesul său pentru femeia pe care o iubeşte a început să slăbească, aplică spontan învăţămintele pe care le-a tras şi pentru a fi sigur că va continua s-o iubească pe femeie, o aruncă într-un mediu periculos unde trebuie s-o ocrotească în fiecare zi".

Sub tonul nestingherit străbate neliniştea proustiană fundamentală care este şi neliniştea lui Pavel Pavlovici. Eroul dostoievskian îşi aplică şi el „spontan'[XX], dacă nu chiar cu seninătate, învăţămintele pe care în realitate nu le-a „tras" el însuşi, dar care nu fac decît să-i guver neze mai bine sărmana existenţă.

Dorinţa triunghiulară este *una.* Plecăm de la Don Quijote şi ajungem la Pavel Pavlovici. Sau plecăm de la *Tristan şi Isolda,* cum face Denis de Rougemont [1] în *Iubirea şi Occidentul* şi ajungem foarte repede la aceea „psihologie a geloziei care acaparează analizele noastre[u]. Definind această psihologie drept „profanare a mitului" care se întruchipează în poemul lui Tristan, — Rougemont

---

XX DE ROUGEMONT (Denis) (n. 1906). Scriitor elveţian de limbă franceză, eseist de talent preocupat de problemele civilizaţiei contemporane ; a publicat între altele : *Iubirea şi Occidentul* (1939), *A gîndi cu miinile* (1946), *Jurnalul celor două lumi* (1947), *Aventura occidentală a omului* (1957), *Douăzeci şi opt de secole ale Europei* (1961) şa. (n. tr.).

recunoaşte, explicit, legătura ce uneşte formele cele mai „nobile", de la pasiune la gelozia morbidă, aşa cum o descrie un Proust şi un Dostoievski : „Gelozie dorită, provocată, favorizată făţarnic", observă foarte adevărat Rougemont : „Se întâmplă să dorim ca fiinţa iubită să fie necredincioasă, pentru ca să putem din nou s-o urmărim şi să resimţim iubirea în sine".

în adevăr, cam aşa este — sau aproape — dorinţa lui Pavel Pavlovici. Eternul soţ nu se poate lipsi de gelozie. încrezători în analizele noastre şi în mărturia lui Denis de Rougemont, vedem totuşi dincolo de toate formele dorinţei triunghiulare una şi aceeaşi cursă infernală în care eroul se afundă încet. Dorinţa triunghiulară este *una* şi sîntem convinşi că putem oferi direct o probă strălucită despre această unitate chiar în momentul cînd scepticismul pare cel mai justificat. Iată cele două „extremităţi" ale dorinţei ilustrate una prin Cervantes, cealaltă prin Dostoievski, ce par deosebit de greu să le păstrezi îmbinate în aceeaşi structură. Se va recunoaşte că Pavel Pavlovici este un frate al snobului prous- tian, sau chiar al vanitosului dostoievskian, dar cine ar recunoaşte, în el, un văr chiar îndepărtat al celebrului Don Quijote ? Panegiriştii exaltaţi ai acestui erou vor aprecia desigur drept un sacrilegiu apropierea noastră. Don Quijote, gîndesc ei, nu locuieşte decît pe piscuri. Cum oare creatorul acestei fiinţe sublime să fi presimţit drojdia societăţii unde se bălăceşte Eternul soţ ?

Trebuie să căutăm răspunsul la această întrebare într-una din acele nuvele în care Cervantes l-a luat în zeflemea pe Don Quijote. Deşi sînt toate pe „calapodul" unui model pastoral sau cavaleresc, aceste texte nu-s toate recidive ale genului romantic-romanesc. Una din ele — *Curiosul obraznic* — ilustrează o dorinţă triunghiulară aidoma aceleia de care-i stăpînit Pavel Pavlovici.

Anselme tocmai s-a însurat cu tînăra şi frumoasa Camille. Căsătoria a avut loc prin mijlocirea lui Lothar, prieten foarte iubit al fericitului soţ. Cîtva timp după nuntă, Anselme îi face lui Lothar o propunere curioasă, îl roagă insistent să flirteze cu Camille, căreia — pretinde — vrea „să-i pună la încercare fidelitatea". Lothar refuză indignat, dar Anselme stăruie din nou, îşi forţează prietenul în fel şi chip, dezvăluind în tot ceea ce-i spune caracterul obsesiv al dorinţei sale. Lothar evită mult timp, apoi se preface că primeşte pentru a-l potoli pe Anselme. Acesta înlesneşte întîlniri între cei doi tineri : pleacă în călătorie, se întoarce pe neaşteptate, îl acuză cu amărăciune pe Lothar că nu-şi ia rolul în serios. Pe scurt, se poartă într-un chip atît de zănatec încît izbuteşte pînă la urmă să-i arunce pe Lothar şi Camille, unul în braţele altuia. Aflînd că-i înşelat, Anselme — disperat — se sinucide.

Cînd recitim acest text în lumina *Eternului soţ* şi al *Prizonierei,* nu-l putem aprecia drept artificial şi neinteresant. Dostoievski şi Proust ne îngăduie să-i pătrundem sensul adevărat. *Curiosul obraznic* este *Eternul soţ* al lui Cervantes; cele două nuvele nu se deosebesc decît prin tehnică şi amănuntele intrigii.

Pavel Pavlovici îl atrage pe Velcianinov la logodnica sa. Anselme îi cere lui Lothar să filtreze cu nevasta lui. în cele două cazuri numai prestigiul mediatorului poate să ratifice calitatea optimă a unei alegeri sexuale. Cervantes stăruie îndelung, la începutul povestirii sale, asupra prieteniei care-i leagă pe cei doi protagonişti, asupra stimei ce i-o poartă Anselme lui Lothar, asupra rolului de mijlocitor pe care l-a avut între cele două familii cu prilejul căsătoriei.

E clar că o asemenea prietenie zeloasă e dublată de un simţămînt acut al rivalităţii. Dar rivalitatea rămîne în umbră. In *Eternul soţ,* un alt aspect al sentimentului „triunghiular" rămîne ascuns.

Observăm limpede ura soţului înşelat : trebuie să ghicim încetul cu încetul veneraţia pe care o ascunde această ură ; pentru că Velcianinov se bucură de un prestigiu sexual uriaş, în ochii lui Pavel Pavlovici, acesta îi cere să aleagă bijuteria ce vrea s-o cumpere pentru logodnica lui.

In cele două nuvele, eroul pare să ofere gratuit femeia iubită mediatorului, aşa precum un dreptcre- dincios ar oferi un sacrificiu divinităţii. Dar dreptcre- dinciosul dăruieşte ofranda pentru ca zeul Bă se bucure, iar eroul medierii interne oferă obiectul pentru ca zeul să nu se bucure. „împinge" femeia iubită spre mediator ca să-l facă s-o dorească iar pe urmă să triumfe asupra rivalului său. Nu *prin* mediatorul său doreşte, ci mai curînd *împotriva* lui. Singurul „obiect" pe care îl doreşte eroul e acela de care îl va lipsi pe mediatorul său. în realitate, îl interesează numai o victorie decisivă asupra acestui mediator insolent. Totdeauna mîndria sexuală îi cîrmuieşte pe Anselme şi pe Pavel Pavlovici; şi această mîndrie îi prăbuşeşte în cele mai umilitoare înfrîngeri.

Curiosul obraznic şi *Eternul soţ* sugerează o interpretare neoromantică a lui Don Juan. Anselme şi Pavel Pavlovici se împotrivesc fanţilor palavragii, încrezuţi şi „prometeeni" de care abundă secolul nostru. Mîndria îl zămisleşte pe Don Juan şi mîndria va face din el, mai curînd sau mai tîrziu, un sclav al altora. Adevăratul Don Juan nu-i liber ; dimpotrivă, îi e cu neputinţă să nu-i pese de *Alţii.* Acest adevăr este astăzi ascuns. Dar e adevărul unor seducători shakespearieni ; e adevărul lui *Don Juan* de Moliere :

> „întâmplarea a făcut să văd acest cuplu de îndrăgostiţi trei sau patru zile înainte de călătoria lor. Niciodată n-am văzut două persoane care să fie atît de mulţumite una de cealaltă şi să iradieze mai multă iubire. Tandreţea vizibilă a patimei lor reciproce mi-a

stârnit emoţie ; am fost izbit pînă-n străfundul inimii şi iubirea mea a început prin gelozie. Da, nu puteam suferi să-i văd stîndu-le atât de bine împreună ; ciuda a înspăimîntat dorinţele mele şi-mi închipuiam că aş fi fost foarte fericit să le pot tulbura mintea şi să destram această înţelegere de care sensibilitatea mea se simţea ofensată."

O

Nici o influenţă literară nu poate explica punctele de contact între *Curiosul obraznic* şi *Eternul soţ.* Toate deosebirile privesc forma, iar asemănările fondul. Fără îndoială, niciodată Dostoievski n^a bănuit aceste asemănări. Ca atîţi cititori din secolul XIX, el nu înţelegea capodopera spaniolă decît prin exegezele romantice şi avea, probabil, despre Cervantes imaginea cea mai falsă. Toate observaţiile sale despre Don Quijote trădează o influenţă romantică.

Prezenţa *Curiosului obraznic* lîngă *Don Quijote* a intrigat totdeauna pe critici. Ne întrebăm dacă nuvela este compatibilă cu romanul; unitatea capodoperei pare puţin compromisă. Tocmai această unitate dezvăluie călătoria noastră de-a lungul literaturii romaneşti. Plecaţi de la Cervantes, ne reîntoarcem la Cervantes şi constatăm că geniul romancierului îmbrăţişează formele extreme ale dorinţei *Altuia.* între Cervantes din Don Quijote şi Cervantes din Anselme, depărtarea nu-i mică pentru că putem îngloba aici toate operele analizate în acest capitol, dar nu-i de netrecut, deoarece toţi aceşti romancieri îşi dau mîna, fiindcă Flaubert, Stendhal, Proust şi Dostoievski formează un lanţ neîntrerupt de la un Cervantes la celălalt.

Prezenţa simultană a medierii externe şi a medierii interne în chiar aceeaşi operă, confirmă

pentru noi unitatea literaturii romaneşti. Şi unitatea acestei literaturi confirmă, în schimb, pe aceea a operei *Don Quijote.* Dovedim una prin cealaltă aşa precum dovedim că pămîntul este rotund înconjurîndu-l. Forţa creatoare este atît de mare la părintele romanului modem încît se exercită fără trudă în tot „spaţiul'* romanesc. Nu există o singură idee în romanul occidental care să nu fie prezentă în germene la Cervantes. Şi ideea acestor idei, ideea al cărei rol central e confirmat în fiecare moment, ideea-mamă de la care pornind putem regăsi totul — este dorinţa triunghiulară care va servi drept temei pentru teoria romanului romanesc, din care acest prim capitol constituie introducerea.

OAMENII VOR FI ZEI UNII PENTRU ALŢII

TOŢI eroii romanelor aşteaptă ca fiinţa lor să se metamorfozeze radical. In *Căutarea timpului pierdut,* părinţii şovăie să-l trimită pe Marcel la teatru, din cauza sănătăţii lui şubrede. Copilul nu înţelege asemenea scrupule; grija de a fi sănătos i se pare neserioasă faţă de foloasele prodigioase pe care le aşteaptă de la acest spectacol teatral.

„Obiectul** nu este decît un mijloc de a aştepta mediatorul. Dorinţa ţinteşte *fiinţa* mediatorului. Proust compară cu setea această dorinţă groaznică de a fi un *Altul:* „Sete aidoma aceleia care dogoreşte dintr-un pămînt pîrjolit — setea de o viaţă pe care sufletul meu, pentru că nu i se dăruise pînă atunci nici măcar o singură picătură, ar fi absorbit-o atît de pătimaş, cu înghiţituri prelungi potolindu-mi-o pe deplin*[I].

La Proust, această dorinţă de a „absorbi[u] fiinţa mediatorului se prezintă frecvent sub forma unei dorinţe de *iniţiere* la o viaţă nouă : viaţă sportivă, viaţă rustică, viaţă „dereglată**. Prestigiul

neaşteptat a unui mod de existenţă necunoscut naratorului totdeauna legat de întâlnirea unei fiinţe care trezeşte dorinţa.

Sensul medierii este îndeosebi limpede pentru cele două „extremităţi** ale dorinţei. Don Quijote ne strigă adevărul pasiunii sale, Pavel Pavlovici nu mai poate să ni-l ascundă. Subiectul care doreşte vrea să devină propriul să mediator; vrea să-i fure fiinţa de cavaler desăvârşit sau de seducător irezistibil.

în iubire, ca şi în ură, acest plan nu se schimbă. Îmbrîncit într-o sală de biliard de un ofiţer necunoscut, eroul din *Subsol* (uneori intitulat *Scrisori din subterană)* este curînd tulburat de o sete atroce de răzbunare. N-am putea aprecia această ură „legitimă** şi chiar „raţională*[4] dacă însemnătatea sa metafizică nu ne-ar fi dezvăluită într^o scrisoare pe care o redactează „omul din subterană" pentru a copleşi şi seduce pe ofensator :

> „L^am rugat să-şi ceară scuze. Pentru cazul cînd ar fi refuzat aş fi făcut foarte clar aluzie la duel. Scrisoarea era atît de bine întoarsă din condei încît dacă ofiţerul ar fi fost stăpînit de cel mai neînsemnat simţământ al „frumosului", al „sublimului", ar fi alergat negreşit lingă mine ca să mi se aruce de gît şi să-mi ofere prietenia lui. Cît ar fi fost de mişcător! Am fi trăit atît de fericiţi, atît de fericiţi !... Frumoasa-i statură ar fi fost îndeajuns pentru a mă apăra împotriva duşmanilor mei, şi eu, datorită inteligenţei mele, datorită ideilor mele, aş fi avut asupra lui o influenţă aleasă. Ce de lucruri am fi putut face împreună 1“

Eroul dostoievskian, ca şi eroul proustian visează să „absoarbă", să „asimileze" fiinţa mediatorului. El imaginează o sinteză perfectă între forţa mediatorului şi propria sa „inteligenţă".

Vrea să devină un *Altul* fără a înceta să fie el însuşi. Dar de ce asemenea dorinţă şi de ce un anume mediator preferat atîtor altora ? De ce eroul alege modelul adorat şi-l face de risul lumii cu atîta grabă şi atît de puţin simţ critic ?

Pentru a voi să se „dizolve" astfel în substanţa *Altuia,* trebuie să simtă faţă de propria lui substanţă o silă de neînvins. Omul subteran e în adevăr firav şi bolnăvicios. Doamna Bovary este o mică burgheză de provincie. Ne închipuim că aceşti eroi doresc să-şi schimbe felul de a fi. Dacă luăm în considerare pe toţi eroii separat, vom fi tentaţi să apreciem drept serioase scuzele pe care şi le oferă dorinţele lor. Riscăm să uităm sensul metafizic al acestei dorinţe.

Pentru a cuceri un asemenea sens metafizic trebuiesc depăşite cazurile particulare spre totalitate. Toţi eroii abdică de la prerogativa individuală cea mai fundamentală : aceea de a dori potrivit alegerii lor; nu putem atribui acest abandon unanim unor calităţi ale eroilor totdeauna diferite. Trebuie să căutăm o cauză universală. Toţi eroii din romane se urăsc pe ei înşişi, la un nivel mai esenţial decît acela al „calităţilor[11]. Este tocmai ceea ce ne spune naratorul proustian la începutul lui *In partea dinspre Swann:* „Tot ce nu era eu însumi, pămîn- tul şi fiinţele, mi se părea mai valoros, mai de seamă, înzestrat cu o exstenţă mai reală.“ Fatalitatea ce apasă asupra eroului nu se deosebeşte de subiectivitatea sa. Mîşkin însuşi, cel mai pur dintre eroii dostoievskieni, nu ignoră neliniştea fiinţei de care-i despărţit, a fiinţei deosebite :

> „Descoperea în faţa lui un cer scînteietor, la picioarele sale un lac, iar în jur un orizont luminos şi atît de vast încît i se părea fără limite. Contemplase îndelung acest spectacol încremenit de nelinişte. Acum îşi amintea că întinsese braţele spre acel ocean de lumină şi

azur şi plînsese. Era chinuit de ideea de a fi străin de toate acestea. Deci ce însemna acel banchet, acea sărbătoare nesfîrşită, spre care se simţea atras de multă vreme, de totdeauna, din copilărie, fără a putea vreodată să îa parte la el ?... Fiecare fiinţă are drumul său şi-l cunoaşte; soseşte şi pleacă din nou cîntînd ; dar el, el este singurul care nu ştie nimic, nu înţelege nimic, nici pe oameni, nici vocile naturii, căci este pretutindeni un străin şi o pleavă."

Fatalitatea eroului este atît de îngrozitoare, atît de totală înot se extinde asupra fiinţelor şi lucrurilor care se află direct sub influenţa sa. Asemenea unui paria din India, eroul contaminează fiinţele şi lucrurile de care se poate folosi.

„Cu cît lucrurile... erau mai aproape, cu atît mintea lui le ocolea. Tot ce-l înconjura, chiar lîngă el, câmpia monotonă, micii-burghezi imbecili, mediocritatea existenţei, i se părea o excepţie în lume, o întâmplare ciudată de care se afla legat, în timp ce dincolo se întindea la nesfîrşit uriaşa ţară a fericirilor şi a pasiunilor."

Nu societatea face din eroul de roman un paria. El se condamna pe sine însuşi. De ce subiectivitatea romanească se urăşte în asemenea măsură ? „Un om onest şi cultivat, observă omul din subterană, nu poate să fie vanitos decît dacă este infinit de exigent cu el însuşi şi se dispreţuieşte uneori pînă la a se urî." Dar de unde poate rezulta o asemenea exigenţă pe care subiectivitatea este incapabilă s-o satisfacă ? Nu poate proveni din ea însăşi. O exigenţă ce ar rezulta din subiectivitate şi s-ar referi la această subiectivitate n-ar şti să fie o exigenţă nevolnică. Trebuie ca unei asemenea subiectivităţi să i se

adauge credinţa într-o speranţă amăgitoare provenind din afară.

Pentru Dostoievski, această promisiune înşelătoare este esenţialmente o promisiune de libertate metafizică. Dincolo de toate doctrinele occidentale care se succed de două sau trei secole, există mereu acelaşi principiu : Dumnezeu a murit, îi revine omului să-i ia locul. Tentaţia mîndriei e veşnică dar ea devine irezistibilă în epoca modernă, căci este orchestrată şi amplificată într-un mod de neînchipuit. „Vestea cea bună" modernă este auzită de toţi. Cu cît se întipăreşte mai mult în inima noastră, cu atît contrastul e violent între o asemenea făgăduinţă minunată şi dezminţirea totală pe care i-o dă experienţa.

Pe măsură ce se intensifică vocile mîndriei, conştiinţa de a exista se face mai amară şi mai solitară. Totuşi, ea e comună tuturor oamenilor. De ce această iluzie a singurătăţii provoacă o sporire a durerii ? De ce oamenii nu-şi mai pot uşura suferinţele împărtăşindu-şi-le ? De ce adevărul tuturor e profund ascuns în conştiinţa fiecăruia.

Toţi oamenii descoperă în singurătatea conştiinţei lor că făgăduinţa e mincinoasă, dar nimeni nu-i capabil să universalizeze această experienţă. Făgăduinţa rămîne adevărată pentru alţii. Fiecare se crede singur exclus de la „moştenirea* divină şi se străduie să ascundă „fatalitatea*. Păcatul originar nu mai este adevărul tuturor oamenilor ca în universul religios, ci taina fiecărui individ şi numai posedînd acest subiectivism îi proclamă sus şi tare atotputernicia şi stăpînirea lui scînteietoare. „Nu ştiam, observă bărbatul din subterană, că oamenii pot fi la fel în aceeaşi împrejurare şi în toată viaţa mea ascundeam această particularitate ca un secret.*

Bastardul Dolgoruki ilustrează minunat o asemenea dialectică a făgăduinţei nerespectate.

Poartă numele unei familii princiare, universal cunoscută. Această omonimie stîmeşte neîncetat un dispreţ umilitor. Este o a doua stare de bastard adăugată celei dintîi. Care-i omul modern ce nu-i Dolgoruki-prinţul, pentru *Alţii* şi Dol- goruki-bastardul pentru el însuşi ? Eroul de roman este totdeauna copilul uitat de zînele cele bune în clipa botezului său.

Fiecare se crede singur în infern şi acesta-i infernul. Iluzia e cu atît mai grosolană cu cît este mai generală. Iată latura comică a vieţii subterane care se afirmă în exclamaţia „anti-eroului" dostoievskîan : *„Eu,* sînt singur, pe cînd *ei,* sînt toţi". Iluzia e atît de grotescă, încît nu-i niciodată existenţă dosioievskiană care să ră- mînă fără fisură. într-o străfulgerare, subiectul vede minciuna universală şi nu mai poate crede în durata ei ; i se pare că oamenii se vor îmbrăţişa plîngînd. Dar această speranţă este zadarnică şi fiinţa însăşi pe care o răzvrăteşte se teme curînd că va dezvălui *Altora* groaznicul său secret ; şi mai mult se teme de a şi-l fi dezvăluit sieşi. Umilinţa unui Mîşkin pare la început că străpunge armura mîndriei ; interlocutorul se abandonează, dar curînd umilinţa pune din nou stăpînire pe el. Strigă în gura mare că nu vrea să se schimbe şi că e mulţumit de sine.

Victimele evangheliei modeme devin astfel cei mai buni aliaţi ai săi. Cu cît eşti mai sclav cu atît depui **mai** multă **ardoare ca să aperi** servitutea. Orgoliul nu poate supravieţui decât datorită minciunii. Iar minciuna întreţine dorinţa triunghiulară. Eroul se întoarce pătimaş spre un *Altul* care, el, pare să se bucure de moştenirea divină. Credinţa discipolului este atît de mare, încît e convins totdeauna că e pe cale de a „şterpeli" mediatorului taina minunată. Se bucură dinainte de moştenire. Ocoleşte prezentul şi trăieşte în viitorul luminos. Nimic nu-l desparte de „divinitate[11], nimic

dacă nu chiar mediatorul a cărui dorinţă concurentă ridică o stavilă în calea propriei lui dorinţe.

Conştiinţa dostoievskiană, asemenea Eu-lui kierkegaar- dian, nu poate dăinui fără un punct de sprijin din afară. Ea nu renunţă la mediatorul divin decît pentru a cădea în mîinile mediatorului uman. La fel cum perspectiva cu trei dimensiuni îndrumează toate liniile unui tablou spre punctul de fugă, situat fie „în spatele", fie „în faţa“ pînzei, creştinismul îndrumă spre un punct de fugă, fie spre Dumnezeu, fie spre un *Altul.* A alege înseamnă totdeauna să-ţi alegi un model şi libertatea adevărată se situează în alternativa fundamentală dintre modelul omenesc şi modelul divin.

Avântul sufletului spre Dumnezeu nu poate fi despărţit de o coborâre în tine însuţi. Invers, ascunzişurile orgoliului nu pot fi despărţite de un simţământ de cumplită spaimă faţă de *Altul.* S-ar afirma parafrazînd formula Sfîntului Augustin, că mîndria ne este mai exterioară decît lumea exterioară. Această „exterioritate" a mîndriei este ilustrată, în mod strălucit de toţi romancierii creştini şi necreştini. Proust afirmă în *Timpul regăsit* că amorul propriu ne face să trăim „întorşi de la noi înşine“ şi asociază, de mai multe ori chiar, acest amor propriu cu *spiritul de imitaţie.*

Viziunea lui Dostoievski din ultimii săi ani, luminează încă mai strălucitor semnifcaţia profundă a unor opere romaneşti ; această viziune ne aduce o interpretare coerentă de analogii foarte riguroase şi deosebirea radicală dintre creştinism şi dorinţa ţinând seama de un *Altul.* Pentru acest adevăr suprem pe care îl ilustrează, implicit sau explicit, toate operele romaneşti geniale, vom împrumuta definiţia abstractă din *Disperări* de Leo Ferrero[XXI] : „Pasiunea este *schimbarea de adresă a*

XXI FERRERO (Leo) (1903—1933). Scriitor italian ;

unei forţe pe care creştinismul a trezit-o şi a îndrumat-o spre Dumnezeu. “

Negarea lui Dumnezeu nu suprimă transcendenţa, ci o face să devieze de „dincolo[1]* spre „dincoace[XXII]. Imitarea lui Iisus Cristos devine imitarea aproapelui. Avîn- tul orgoliosului se sfarmă de umanitatea mediatorului ; ura este rezultatul acestui conflict. Deoarece n-a sesizat natura imitativă a dorinţei, Max Scheler n-a reuşit niciodată să deosebească resentimentul de simţămîntul creştin. N-a îndrăznit să apropie cele două fenomene unul de altul pentru a le despărţi mai bine. Astfel a rămas în confuzia nietzscheeană pe care înţelegea totuşi s-o risipească.

O

La personajul-cheie Stavroghin trebuie să analizăm sensul dostoievskian al medierii interne. Stavroghin este mediatorul tuturor personajelor din *Demonii.* Nu trebuie să şovăim recunoscând în el un chip al lui Anticrist.

Stavroghin, pentru a fi înţeles, trebuie să fie analizat în rolul lui de model şi în relaţiile cu „discipolii[14] săi. Pentru a sezisa semnificaţia acestui erou, nu trebuie să-l izolăm de contextul său romanesc, şi, mai ales, nu trebuie să ne lăsăm fascinaţi, ca toţi Posedaţii, de a sa „măreţie satanică[11].

De la Stavroghin, Posedaţii deţin ideile şi dorinţele lor; lui Stavroghin îi consacră un adevărat cult. Toţi simt în faţa lui acel amestec de veneraţie şi ură ce caracterizează medierea internă. Toţi se

---

emigrează în
XXII1928 la Paris din cauza ideilor sale antifasciste. De formaţie pozitivistă publică cele mai multe din lucrările sale în limba franceză : piesa *Angelica* (1929), *Leonardo sau opera de artă (1929), Speranţe, Disperări (1933)* ş.a. (n. tr.).

zdrobesc în faţa zidului de ghiaţă al nepăsării sale. Nefericitul Gaganov se bate în duel cu Stavroghin ; nici insultele nici gloanţele nu-l pot atinge pe semi-zeu. Universul Posedaţilor este imaginea răsturnată a universului creştin. Medierii pozitive a sfîntului i se substituie medierea negativă a neliniştei şi a urii.

„Era un dascăl care dezvăluia lucruri extraordinare, aminteşte Şatov lui Stavroghin, şi era un elev care învia din morţi.“ Kirilov, Şatov, Lebiadkin, toate femeile din *Demonii* se lasă ispitite de ciudata putere a Ivii Sia- vroghin şi îi dezvăluie în termeni aproape identici, rolul extraordinar pe care îl joacă în existenţa lor. Stavroghin e „lumina" lor ; îl aşteaptă ca pe un „soare" ; sînt în faţa lui ca înaintea „Celui-Prea-înalt“ ; îi vorbesc „ca lui Dumnezeu însuşi“. „Ştiţi, îi spune Şatov, că voi săruta urma paşilor dumneavoastră cînd veţi fi plecat. Nu pot să vă smulg din inima mea, Nicolai Stavroghin. “

Stavroghin se miră că Şatov îl consideră „ca un fel de astru", faţă de care el însuşi n-ar fi decît „insectă". Toată lumea vrea să pună un „stindard" în mîinile lui Stavroghin. Pînă la urmă, Verhovenski însuşi, personajul cel mai placid, cel mai ascuns, cel mai „liber", am putea crede, dintre *Demoni se* prăbuşeşte la picioarele idolului, îi sărută mîna, îi spune puzderie de vorbe ameţitoare şi îi propune pentru a sfîrşi, să fie „ţarevi- ciul Ivan", salvatorul Rusiei revoluţionare care se va naşte din haos, dictatorul atotputernic ce o să restabilească ordinea.

> „Stavroghin, eşti frumos ! exclamă Piotr Stepano- vici ca în extaz. Tu eşti idolul meu ! Nu jigneşti pe nimeni, şi totuşi toată lumea te urăşte ; te porţi cu oamenii ca şi cum ei ar fi aidoma cu tine, şi totuşi le e frică de tine... Eşti

conducătorul, eşti soarele, iar eu nu sînt decît o rimă."

Maria Timofevna, şchioapa, în faţa lui Stavroghin se teme şi e stăpînită de o încîntare frenetică : „îmi îngădui, îl întreabă umilă, să îngenunchez înaintea ta ?“ Dar cu- rînd, vraja încetează. Maria este singura capabilă să dezvăluie pe impostor, căci nu e orgolioasă. Stavroghin este o adevărată alegorie a medierii interne.

Ura este imaginea răsturnată a iubirii divine. I-am văzut înainte pe eternul soţ şi pe curiosul obraznic ofe- rindu-şi fiecare fiinţa iubită drept „ofrandă[1]* divinităţii monstruoase. Personajele din *Demonii* se oferă ele însele şi îi oferă lui Stavroghin tot ce posedă mai de preţ. Transcendenţa deviată este o caricatură a transcendenţei verticale. Nu există un element al acestei mistici „pe dos“ care să nu aibă un garant evident în adevărul creştin.

în lumea de mîine, afirmă falşii profeţi, *oamenii vor fi zei unii pentru alţii.* Dintre personajele dostoiev- kiene totdeauna cei mai orbi aduc acest mesaj echivoc. Cei sărmani se exaltă la gîndul unei extraordinare fraternităţi. Ei nu sesizează ironia propriei lor formule. Cred că vestesc paradisul, dar vorbesc de infern, infernul în care ei înşişi sînt pe cale să se afunde.

Toţi acei care sărbătoresc sau dezaprobă progresul „materialismului[14] se îndepărtează de asemenea de gîn- direa dostoievskiană. Nimic mai puţin „materialist" decât dorinţa triunghiulară. Pasiunea pe care o depun oamenii ca să-şi smulgă obiectele sau ca să le înmulţească nu-i un triumf al materiei, ci un triumf al mediatorului, zeul cu chip omenesc. în acest univers de spiritualitate demonică, numai un Mîşkin are dreptul de a-şi spune „materialist". Oamenii se fălesc că s-ar fi dezbărat de vechile superstiţii dar sînt pe cale să

se afunde în subsol, în această subterană unde izbîndesc iluzii din ce în ce mai grosolane. In măsura în care cerul se depopulează, sacrul revine pe pămînt; el izolează individul de toate bunurile pămînteşti ; sapă între el şi cele de aici o prăpastie mai adîncă decît vechiul „dincolo". Suprafaţa pămîntului unde locuiesc *Alţii* devine un inaccesibil paradis.

Problema „divinului" nu se poate pune la acest nivel inferior. Nevoia de transcendenţă se „satisface" în mediere. Chiar dezbaterile religioase rămîn deci academice şi poate, mai ales, dacă provoacă înfruntări pătimaşe. Are puţină însemnătate dacă omul subteranei afirmă sau tăgăduieşte existenţa lui Dumnezeu cu violenţă poate, dar totdeauna nu prea convingător. Pentru ca sacrul să dobîndească o semnificaţie concretă trebuie mai întîi să urce din nou la suprafaţa pămîntului. Aşadar reîntoarcerea la „pămîntul matern", constituie la Dostoievski prima etapă necesară pe calea izbăvirii. Cînd eroul apare victorios, din subterană, el îmbrăţişează pământul unde s-a născut.

O

Contradicţia şi analogiile între cele două „.transcendenţe" le găsim la toţi romancierii dorinţei potrivit *Altuia;* fie că sînt creştini sau nu. Asemenea analogii sînt totdeauna evidente în ceasul medierii externe. Cavalerismul rătăcitor este mistica lui Don Quijote. într-un curios capitol al romanului, Sancho îl întreabă pe stă- pînul său de ce n-a ales mai curînd sfinţenia decît me**seria** armelor... La fel, Flaubert concepe bovarismul ca pe o deviere de la nevoia de transcendenţă. Emma adolescentă face o criză pseudo-mistică înainte de a aluneca spre bovarismul propriu-zis.

Analiza bine cunoscută pe care Jules de Gaultier

a făcut-o „bovarismului" verifică, de altminteri, din multe puncte de vedere schema dostoievskiană pe care tocmai am schiţat-o. Potrivit afirmaţiilor lui de Gaultier, personajele lui Flaubert se caracterizează printr-un „defect esenţial al caracterului fix şi al unei originalităţi proprii, astfel că... nefiind *nimic* prin ele însele, devin *ceva,* într-un anumit mod sau altul, datorită sugestiei de care ascultă[1]*. Aceste personaje nu izbutesc să fie la fel cu modelul ce şi l-au ales. Totuşi, iubirea de sine le interzice să-şi mărturisească lor înşile nevolnicia. Orbindu-şi judecata, se pun în situaţia de a se înşela pe ele însele şi de a se identifica chiar în faţa lor cu imaginea pe care au substituit-o propriei lor persoane. Această descriere este exactă, dar ar trebui adăugat faptul că sub iubirea de sine şi, cîrmuind-o pe aceasta, se află dispreţul şi ura faţă de sine. Mediocritatea *obiectivă* a eroilor flaubertieni, îmbinată cu ridicolele lor pretenţii orbesc critica şi o împiedică să înţeleagă de ce eroii înşişi — sau măcar cei mai „metafizici " dintre ei, ca doamna Bovary — se socotesc mediocri şi se „aruncă** în bovarism pentru a scăpa de o condamnare pe care sînt primii — şi poate singurii — care o insultă în cea mai ascunsă tainiţă a ccnştiinţei lor. La originea bovarismului ca şi a freneziei dostoievskiene, se află deci eşecul unui plan de autodivinizare, mai mult sau mai puţin conştient. Flaubert — e o realitate — luminează mai puţin intens decît Dostoievski rădăcinile metafizice ale dorinţei. Caracterul „transcendent** al pasiunii nu e mai puţin net afirmat în numeroase pasaje din *Doamna Bovary.*

Emma Bovary îi scrie lui Rodolphe scrisori de dragoste :

„Dar, scriind, vedea un alt bărbat, o fantomă

făurită din cele mai pătimaşe amintiri ale ei, din poftele cele mai arzătoare ; şi pînă la urmă, totul devenea atît de autentic şi accesibil, incit inima prindea să-i bată straşnic, se simţea fermecată, fără să şâ-l poată însă închipui limpede, atît de mult se pierdea ca un zeu, sub puzderia calităţilor lui."

Sensul metafizic al dorinţei e puţin mai greu de se- zisat în zonele superioare, sau burgheze, ale medierii interne. Totuşi, vanitatea stendhaliană eate soră cu bovarismul flaubertian, iar ea nu-i decît o subterană, mai puţin adîncă, unde se zbat în zadar personajele romanelor. Vanitosul vrea să aducă totul în el însuşi, să „strîngă" totul în Eul lui, dar nu izbuteşte niciodată. Suferă mereu de o „fugă" spre un *Altul,* în care se „scurge" substanţa fiinţei lui.

Stendhal a înţeles perfect, ca şi Dostoievski, că la originea acestei nefericiri trebuia să existe o *făgăduinţă nerespectată.* Iată de ce acordă multă însemnătate educaţiei personajelor sale. „Vanitoşii sînt foarte adesea copii răs- făţaţi, măguliţi de curteni fără scrupule. Sînt nefericiţi pentru că li s-a repetat „în fiecare zi timp de zece ani că ar trebui să fie mai fericiţi decît ceilalţi."

Făgăduinţa nerespectată apare şi la Stendhal sub o formă mai generală, mai apropiată de măreţia temei. Ca şi la Dostoievski, dezvoltarea istorică modernă şi îndeosebi chemarea irezistibilă spre libertatea politică generează sau agravează vanitatea. Criticii nu reuşesc totdeauna să concilieze această idee fundamentală cu părerile înaintate preconizate de Stendhal. Dificultăţile se risipesc la citirea operei unui gînditor ca Tocqueville[XXIII] care nu-i departe de a concepe

XXIII TOCQUEVIDLE (Alexia Clerel de), (1805—1859). Om politic francez şi scriitor. Cunoscut îndeosebi prin

libertatea aşa cum o face Stendhal. Făgăduinţa modernă nu este intrinsec falsă şi diabolică, ca la Dostoievski, dar trebuie să fii foarte puternic pentru a te angaja s-o îndeplineşti bărbăteşte. Ideea antică, potrivit căreia e mai anevoios să trăieşti ca om liber decît ca sclav, străbate toată gîndirea socială şi politică a lui Stendhal. Merită libertatea numai acei care sînt capabili s-o cucerească, scrie Stendhal, la sfîrşitul lucrării sale *Memoriile unui turist.* Numai o fiinţă puternică poate trăi fără vanitate. Intr-un univers de egali, cei slabi sînt prada dorinţei metafizice şi vedem triumfînd sentimentele moderne : „invidia, gelozia şi ura neputincioasă".

Oamenii care nu pot privi libertatea în faţă sînt expuşi neliniştei. Ei caută un punct de sprijin unde să-şi fixeze privirile. Nu mai există nici Dumnezeu, nici rege nici senior pentru a-i lega din nou de universal. Pentru a scăpa de simţămîntul particular pe care oamenii îl doresc potrivit *Altuia,* ei aleg zei „de schimb" căci nu pot să renunţe la infinit.

Egotistul stendhalian nu caută asemenea romanticului, să-şi „umfle" Eul la proporţiile universului. O asemenea acţiune se întemeiază totdeauna pe o mediere ascunsă. Egotistul ia cunoştinţă de limitele sale şi renunţă să le depăşească. Din modestie şi prudenţă spune „eu". Nu-i „azvîrlit" spre *nimic,* căci a renunţat să poftească *totul.* Deci, egotismul reprezintă, la Stendhal, o schiţă de umanism modern.

Oricît de interesantă ar fi această tentativă, ea n-are niciodată repercusiuni asupra făuririi romaneşti. Nu găsim în romane nici un termen mediu între vanitate şi pasiune, între existenţa imediată, — care-i ignoranţă, superstiţie, acţiune, fericire, şi reflexia mediată care este frică de

---

lucrările *Despre democraţia in America şi Vechiul regim şi Revoluţia* (n. tr.).

adevăr, indecizie, slăbiciune şi vanitate.

în prima fază a romanelor lui Stendhal şi în unele eseuri mai găsim antagonismul moştenit din secolul XVIII dintre scepticismul lucid al celor cumsecade şi religia ipocrită a tuturor celorlalţi oameni. în marile opere acest antagonism a dispărut. E înlocuit printr-un contrast între religia ipocrită a vanitosului şi religia autentică a pătimaşului. Toate fiinţele pasionate, doamna de Renal, doamna de Ghasteller, Fabrice, Clelia şi eroii din *Cronici Italiene* sînt fiinţe „religioase".

Niciodată Stendhal n-a reuşit să creeze un erou pătimaş care să nu fie „credincios". Nu pentru că n-ar fi încercat... Dar rezultatele sînt dezamăgitoare. Lucien Leuwen manevrează între vanitate şi candoare ; I^a- miel o „cîrmeşte" spre paiaţă şi Stendhal îl abandonează consacrîndu-se vanitosului Sansfin. Julien Sorel trebuie să fie şi el, la un anumit stadiu al procesului de creaţie acel erou pătimaş şi ateu la care se gîndea Stendhal. Dar Julien nu este decît un ipocrit, puţin mai lucid şi mai energic decît ceilalţi. Nu va cunoaşte adevărata pasiune decît în momentul agoniei, cînd renunţă el însuşi şi nu mai ştim atunci foarte bine dacă-i tot sceptic.

Nevolnicia lui Stendhal este concludentă. Fiinţa pătimaşă e o fiinţă a trecutului, cu viziune strimtă, superstiţios religioasă. Fiinţa vanitoasă aparţine prezentului ; nu-i credincioasă decît datorită unui oportunism de care uneori nici ea însăşi nu-i conştientă. Triumful vanităţii coincide cu schimbarea universului tradiţional. Oamenii dorinţei triunghiulare nu mai sînt credincioşi, dar sînt incapabili să renunţe la transcendenţă. Stendhal vrea să se convingă că putem scăpa de vanitate fără să recurgem la creştinism, dar acest ideal nu-i niciodată întruchipat în opera romanescă.

Deci nu-i nevoie să facem din Stendhal un creştin sau din Dostoievski un ateu pentru a

apropia operele lor romaneşti. Adevărul e de ajuns. Vanitatea stendha- liană este soră cu toate dorinţele metafizice întâlnite la alţi romancieri. Pentru a sezisa conceptul în toată profunzimea lui trebuie să-l luăm totdeauna în dubla sa accepţie metafizică şi mondenă, biblică şi cotidiană. Vanitosul se refugiază în comportări frivole şi în imitări, deoarece simte săpîndu-se în el acel vid despre care vorbeşte Ecleziastul. Pentru că nu îndrăzneşte să-şi privească în faţă neantul se aruncă spre .un *Altul* părin- du-i-se că astfel e cruţat de fatalitate.

O

Acest du-te-vino steril al mîndriei şi al umilinţei îl regăsim şi în snobismul proustian. Noi nu vom dispreţul niciodată atît de mult pe snob cît se dispreţuieşte el însuşi. De altminteri a fi snob nu înseamnă atît să fii josnic, cît mai ales să fugi de josnicia ta în fiinţa nouă pe care trebue s-o făurească snobismul. Snobul se crede totdeauna pe cale să pună stăpînjre pe această fiinţă şi se poartă ca şi cum ar şi poseda-o. Aşadar dă dovadă de o trufie de nesuportat. Snobismul este un „amestec“ foarte complicat de trufie şi josnicie. Tocmai acest „amestecu defineşte dorinţa metafizică.

Nu acceptăm fără nelinişte această apropiere între snob şi ceilalţi eroi de roman. Capacitatea noastră de indignare este infinită când e vorba de snobism. Această crimă e singura, poate, pe care literatura noastră de avangardă, atît de îndrăgostită totuşi de dreptate, nu se gîndeşte niciodată s-o „reabiliteze". Moralişti de avangardă şi ariergardă rivalizează în a încrunta din sprîncene privind *în partea dinspre Guermantes.* Socotim puţin stingheritor faptul că Stendhal şi Proust au consacrat snobismului o bună parte din operele lor. Exe- geţii cumsecade se străduie să minimalizeze rolul acestor defecte la romancierii

noştri cei mai iluştri.

Nu dispreţuim pe eroul dostoievskian, dar îl dispreţuim pe snob, căci snobismul ni se pare că aparţine universului „normal". E un lucru de care, din fericire, sîn- tem păziţi — ne gîndim — dar urmările lui jalnice le observăm în jurul nostru. Acest snobism face obiectul unei judecăţi *morale.* [t] Dimpotrivă, obsesia omului din subterană ni se pare patologică sau metafizică. Ea aparţine psihiatriei sau filozofului. Nu ne lasă inima să con-damnăm un posedat.

Intre snobul proustian şi eroul dostoievskian există o deosebire atît de mare, cum se crede ? *Subterana* răspunde negativ. Să-l observăm pe eroul subteran cu vechii lui codiscipoli. Aceste fiinţe searbăde organizează un banchet în onoarea unui oarecare Zverkov, care pleacă într-o garnizoană din Caucaz. Omul subteranei asistă la pregătirile sărbătoririi însă nimeni nu se gîndeşte să-l invite. Această jignire neaşteptată, sau poate prea aşteptată, declanşează în el o pasiune morbidă o dorinţă frenetică „de a zdrobi, de a învinge, de a fermeca" pe acele fiinţe de care n-are nici o nevoie şi pentru care, de altminteri, simte un dispreţ foarte sincer.

Pînă la urmă, nenorocitul obţine, după mii de umilinţe, invitaţia pe care o rîvnea. Se duce la sărbătoare şi se poartă acolo ridicol fără să piardă măcar un moment conştiinţa afrontului.

Trebuie recitit *In partea dinspre Guermantes* în lumina acestui episod. Deosebirile de mediu social nu trebuie să ne amăgească. Structura este identică. Un Babal de Breaute şi atâţia alţi figuranţi proustieni nu sînt cu nimic mai prejos, în ce priveşte nulitatea, lui Zverkov şi celor din banda lui. Snobul proustjan, la fel de subtil psiholog ca şi omul subteranei, sesizează permanent neantul mediatorului său. Totuşi, ca şi la Dostoievski,

luciditatea este neputincioasă. Ea nu izbuteşte să smulgă fiinţa lucidă din fascinaţia lui.

Adevărul eroului proustian se confundă în această privinţă cu adevărul creatorului. Marcel Proust, tînăr burghez bogat şi remarcabil, este irezistibil atras de singurul mediu parizian pentru care averea, talentul şi farmecul său nu-i erau de nici un folos. Singurele fiinţe pe care dorea să le frecventeze, ca pe Jean Santeuil la liceu, erau acelea *care nu-l doreau.*

La Proust, ca şi la Dostoievski pn criteriu negativ determină alegerea mediatorului. Snobul, la fel ca amantul, urmăreşte „fiinţa fugară" şi n-o urmăreşte decît pentru că fuge. La Proust, ca şi la Dostoievski absenţa invitaţiei, refuzul brutal al *Altuia* declanşează dorinţa obsesivă. *Subterana* proiectează asupra laturii mondene a experienţei proustiene o lumină la fel de crudă ca *Eternul soţ* asupra laturii erotice.

Snobul proustian se află în faţa aceloraşi tentaţii ca omul subteranei, aceea a *scrisorii* către mediator bunăoară. Scrisoarea ar vrea să fie jignitoare, dar în realitate nu-i decît o chemare neliniştită. Gilberte Swann, disperată că nu-i chemată la clanul Guermantes, trimite ducesei o scrisoare oarecum asemănătoare cu aceea la care se gîndeşte omul subteran în episodul ofiţerului obraznic. în *Jean Santeuil,* eroul scrie colegilor săi de învăţătură, care îl persecută, o scrisoare în care le imploră prietenia. Mesajele de linguşire exaltată pe care Nastasia Filipovna le trimite Aglaiei, în *Idiotul,* se înscriu în acelaşi triunghi ca şi scrisorile proustiene.

Nu există soluţie de continuitate între geniile romaneşti. S-ar putea înmulţi la nesfîrşit apropierile. De pildă, bărbatul dostoievskian, ca şi vanitosul stendhalian şi snobul proustian, trăieşte cu obsesia de ridicol. Cutare narator proustian,

invitat pentru prima oară la prinţesa Guermantes, se crede mereu victima unei mistificări, închipuindu-şi că adevăraţii invitaţi, invitaţii de drept divin la banchetul vieţii, o să-şi bată joc de el. Sînt aceleaşi sentimente ca la Proust, dar ele se manifestă cu o violenţă incomparabilă. Am dezvăluit la Proust, în capitolul anterior, o caricatură a vanităţii stendhaliene. Acum vom descoperi la Dostoievski o caricatură a snobismului proustian.

De ce, în aceste condiţii, snobul ne provoacă un fel de dispreţ ? Vom răspunde, dacă sîntem grăbiţi, că ar- bitrariul imitării lui ne supără. Imitarea copilărească ni se pare că poate fi iertată, căci îşi are sursa într-o inferioritate reală. Copilăria n-are nici forţa fizică, nici experienţa, nici resursele adultului. Dimpotrivă, la snob, nu observăm nici o inferioritate ce poate fi definită. Snobul nu-i de fel josnic ; el se înjoseşte. Intr-o societate unde indivizii sînt „liberi şi egali în drepturi[1]*, *n-ar trebui* să existe snobi. în adevăr, snobismul cere imperios o egalitate concretă. Cînd indivizii sînt în mod real inferiori sau superiori unii altora, poate să existe servilism şi tiranie, măgulire şi aroganţă, dar niciodată snobism în sensul propriu al termenului. Snobul comite mii de banalităţi pentru a fi acceptat de oamenii cărora le atribuie un prestigiu arbitrar. Proust stăruie foarte mult asupra acestui aspect. Snobii din *In căutarea timpului pierdut* sînt aproape totdeauna superiori mediatorilor mondeni ; ei îi biruie prin avere, farmec şi talent. Esenţa snobismului este deci absurditatea.

Snobismul începe de la egalitate. Fireşte, aceasta nu vrea să însemne că societatea unde trăia Proust era o societate fără clase. Dar deosebirile reale şi concrete dintre clase nu aveau nici o legătură cu deosebirile abstracte ale snobismului. Pentru sociologie, clanul Ver- durin

aparţine aceleiaşi clase sociale ca şi clanul Guermantes.

Snobul se închină în faţa unui titlu de nobleţe care şi-a pierdut orice valoare reală, în faţa unei „situaţii mondene" care nu este în realitate apreciată decît de cîteva bătrîne. Cu cît imitarea e mai arbitrară cu atît ni se pare mai demnă de dispreţuit. Apropierea de mediator face imitarea arbitrară şi această apropiere ne conduce spre eroul dostoievskian. Intre omul din subterană şi vechii săi colegi de învăţătură, birocraţi ca şi el în acest oraş „artificial şi premeditat" care-i Petersburgul, nu există nici o deosebire : egalitatea este acum desăvîrşită şi imitarea e încă mai absurdă decît la Proust.

Eroii subterani trebuiau să ne inspire un dezgust mai mare decît snobii proustieni. Dar nu ne stîmesc dezgust. Ii condamnăm pe unii, îi cruţăm pe alţii în numele aceleaşi morale. Strădania noastră pentru a izola o esenţă specifică şi malefică a snobismului a eşuat complet. Reîntâlnim mereu vanitatea stendhaliană pe de o parte, frenezia dostoievskiană de cealaltă. Acel dute-vino între mîn- drie se regăseşte pretutindeni, numai amplitudinea oscilaţiilor diferă.

Totuşi defăimăm pe snob mai mult decît pe celelalte victime ale dorinţei potrivit *Altuia ?* Dacă explicaţia n-o găsim în roman, trebuie s-o căutăm la cititor. Zonele dorinţei — ce ni se par demne de a fi apreciate sau pitoreşti — sînt totdeauna, subliniem, cele mai îndepărtate de propriul nostru univers. Dimpotrivă, zonele intermediare şi burgheze nu stîmesc indignarea. Oare această repartiţie „geografică" a oprobriului nu este fortuită ?

Pentru că e vorba, încă o dată, de dorinţa potrivit *Altuia,* romancierii înşişi trebuie să îndrume cercetarea noastră. Proust nu-i străin de nimic ce priveşte, de a- proape sau de departe,

snobismul. Cu siguranţă are să-şi spună cuvîntul despre sentimentul de dezaprobare ce ne inspiră acest „defect".

Intr-un episod remarcabil din *In partea dinspre Swann,* asistăm cum familia lui Marcel descoperă snobismul lui Legrandin. Acesta dă tîrcoale nobilimii locale cînd iese de la serviciul divin. In loc să salute amical, ca de obicei, adresează părinţilor lui Marcel o strâmbătură fugară şi se întoarce pe neaşteptate. Incidentul se repetă două duminici la rînd. Nu trebuia mai mult pentru a-i lămuri pe părinţi. Legrandin e un snob.

Numai bunica nu dă crezare evidenţei ; ea îşi aminteşte că Legrandin este duşmanul snobilor. îl judecă chiar puţin prea sever, comparativ cu ei. Cum ar putea Legrandin să se facă vinovat de păcatul pe care îl dojeneşte atât de aspru la *Alţii 2* Părinţii nu se înşală în oe priveşte o asemenea „rea-credinţă". Ea agravează, pentru ei, cazul ticălosului. în această problemă, tatăl dă dovadă de cea mai maire severitate urâtă cu cea mai mare perspicacitate.

Nu-i decît un spectacol, dar sînt trei spectatori şi trei interpretări deosebite. Sînt trei viziuni, dar nu-s autonome şi de necomparat cum ar vrea cei subiectivi. Putem clasa cele trei viziuni din două puncte de vedere deosebite. Primul punct de vedere este acela al înţelegerii scenei. Cînd trecem de la bunică la mamă şi de la mamă la tată, snobismul lui Legrandin este din ce în ce mai bine *înţeles.* Există grade în cunoaştere şi aceste grade formează un fel de „scară" pe care se „etajează" cele trei personaje. în spatele acestei prime „scări[u] zărim o a doua, mai uşor schiţată, aceea a purităţii morale. Bunica se află pe vîrful acestei a doua ,,scări", căci ea ignoră cu inocenţă snobismul. Mama este puţin dedesubt; ea nu-i de pe acum lipsită de defecte. Deşi se teme mereu să nu

stîmească „necazuri", şi deşi Swann îi e deosebit de drag, refuză să-i primească nevasta, această fostă „tîrfă"... încă mai jos pe „sca- ră“ se află tatăl, care-i, în felul lui, cel mai snob din familie. Atenţiile capricioase şi cochetăriile colegului său Norpois, fostul diplomat, îl fac să simtă bucuriile şi neliniştile vanităţii. Nu numai în Foburgul Saint-Germain, ci în toate mediile înfloresc tabu-urile şi scânteiază fulgerele excomunicării. Terenul profesional este **chiar deosebit de favorabil pentru ceea ce Proust numeşte „snobism".**

Este suficient să răsturnăm „scara cunoaşterii" pentru a obţine „scara purităţii morale". Indignarea pe care o excită în noi snobul este deci totdeauna măsura propriului nostru snobism. Legrandin însuşi nu constituie o excepţie de la această lege. Işi are locul pe cele două „scări", pe cea mai de jos, a purităţii, şi pe cea mai de sus, prin urmare, pe aceea a cunoaşterii. Legrandin este dureros de sensibil la cele mai neînsemnate manifestări de snobism. Ura care i-o stîmeşte „păcatul împotriva spiritului" nu este prefăcătorie. Tocmai snobii îi închid uşile saloanelor unde doreşte să fie primit. Trebuie să fii snob tu însuţi pentru a suferi din pricina snobismului *Altora.*

Nu-i o coincidenţă supărătoare faptul că subiectul care doreşte e determinat totdeauna să aleagă — spre a stîmi revolta — tocmai răul care-l mistuie pe el însuşi. Intre revoltă şi vinovăţie există un raport de necesitate. Şi înţelegerea cea mai subtilă este în serviciul acestei revolte. Numai snobul cunoaşte în adevăr pe snob, pentru că-i *imită* dorinţa, adică esenţa însăşi a fiinţei lui. Şi nu se pune problema de-a găsi aici deosebirea obişnuită între copie şi original pentru motivul întemeiat că nu există original. Mediatorul snobului este el însuşi un snob, adică o primă copie.

La dorinţa metafizică, raportul este strîns şi

direct între cunoaştere şi participare. Snobii se înţeleg de la prima privire şi se urăsc aproape la fel de repede, căci nimic nu-i mai rău pentru subiectul care doreşte decît să vadă că imitarea sa e dată la iveală.

Cu cît depărtarea scade între mediator şi subiect, cu atît se micşorează deosebirea, cu atît cunoaşterea se precizează, cu atît ura este mai intensă. Totdeauna subiectul condamnă la *Altul* propria lui dorinţă, dar nu o ştie. Ura este individualistă. Ea alimentează cu sălbăticie iluzia unei deosebiri absolute între acest *Eu* şi acel *Altul* de care nimic nu-l desparte. Cunoaşterea revoltată este aşadar o cunoaştere imperfectă. Nu este nulă aşa cum pretind unii moralişti, ci nedesăvîrşită, căci subiectul nu recunoaşte în *Altul* neantul ce îl mistuie pe el însuşi. Face din el o „divinitate" monstruoasă. Orice cunoştinţă revoltată despre *Altul* este o cunoaştere circulară care revine pentru a lovi subiectul fără ştirea lui. Acest cerc psihologic este înscris în triunghiul **do**rinţei. Cele mai multe dintre judecăţile noastre etice îşi află rădăcinile în ura unui mediator, adică a unui rival faţă de care ne socotim asemănători.

Cînd mediatorul este încă departe, cercul e vast; este foarte uşor să confunzi năzuinţa judecăţii etice cu linia dreaptă. Confuzia aparţine de obicei subiectului care doreşte. Spaţiul dorinţei este „euclidian". Credem totdeauna că ne îndreptăm în linie dreaptă spre ţelul dorinţelor şi urilor noastre. Spaţiul romanesc este „eins- teinian“. Romancierul ne arată că linia dreaptă e în realitate un cerc care ne readuce invincibil spre noi înşine.

Cînd mediatorul este foarte aproape, observatorii deosebesc cercul psihologic al eroului şi vorbesc de obsesie. Obsedatul seamănă cu un loc foarte încercuit de duşman. El este redus la propriile-i resurse. Legrandin înfierează cu elocinţă

snobismul, Bloch ponegreşte arivismul, iar Charlus homosexualitatea. Fiecare nu vorbeşte niciodată decît despre propriul lui viciu. La obsedat ne miră luciditatea de care dă dovadă faţă de semenii lui, altfel spus rivalii săi, şi orbirea faţă de el însuşi. Luciditatea şi orbirea se intensifică laolaltă pe măsură ce mediatorul se apropie.

Legea cercului psihologic e fundamentală. O găsim aşadar la toţi romancierii dorinţei potrivit *Altuia.* Din cei trei fraţi Karamazov, acel care seamănă mai mult cu tatăl lui este Ivan, iar cel mai puţin, Alioşa. Ivan urăşte cel mai intens, iar Alioşa cel mai puţin. Regăsim uşor cele două „scări" proustiene.

Regăsim la fel cercul psihologic la Gervantes. Cei cu tendinţe mai pronunţate spre răul ontologic se strădu- ie să-l vindece pe Don Quijote. Totdeauna cei mai bolnavi sînt obsedaţi de boala *Altora.*

După ce i-a blestemat pe *Alţii,* Oedip se descoperă vinovat. Psihologia romanescă e încă mai banală decît cred criticii noştri la modă. In adevăr, reîntîlneşte în momentele ei culminante, psihologia marilor religii : „Deci tu omule, oricare ai fi, tu cel care condamni pe alţii, nu poţi fi iertat, căci condamnîndu-i pe alţii, te condamni pe tine însuţi, deoarece tu care-i condamni, faci aceleaşi greşeli". (Sfintul Pavel : *Epistola către Romani).*

O

„Primăvara socială" care se trezeşte în inima unui tînăr snob nu este mai demnă de dispreţuit în sine decît celelalte dorinţe. Cercul nostru psihologic creează iluzia unei deosebiri fundamentale. Nu visăm toţi în taină la Foburgul Saint-Germain. Dar sîntem în mod deosebit severi faţă de snobi, deoarece locuiesc în aceeaşi lume istorică întocmai ca noi. Sîntem ostili formelor

burgheze ale dorinţei metafizice, căci recunoaştem în ele dorinţele vecinilor noştri şi caricatura schimonosită a propriilor noastre tentaţii.

Să nu înţelegem pe snob şi să nu înţelegem personajul dostoievskian sînt două lucruri foarte deosebite, în primul caz ne lipseşte simpatia, în al doilea intelec- ţia. Nu înţelegem ce-l îndeamnă pe omul subteranei să adore, să urască, să se prăbuşească hohotind de plîns la picioarele mediatorului său, să-i trimită mesaje incoerente pline de insulte şi gingăşii laolaltă. Dimpotrivă, înţelegem foarte bine de ce tentaţie este învinsă Gil- berte Swann cînd îi scrie ducesei de Guermantes. Oricât de puţin justificată ar fi pentru noi imitarea snobului, ea este cu mult mai justificată decît imitarea eroului dostoievskian. Valorile snobului nu sînt poate ale noastre, dar ele nu ne sînt străine într-o astfel de măsură încît să ne fie complet indiferente. Dovada o constituie faptul că ne socotim totdeauna capabili să „depistăm" un snob. îi descoperim zi de zi exagerarea în ceea ce priveşte spontaneitatea şi originalitatea. Ghicim ce fenomene de contaminare literară şi socială l-au in- fluenţat. înţelegem clar ce reazeme, totdeauna insuficiente, îşi caută în istorie, în estetică şi poezie ; nu ne oprim niciodată la scuzele ce le aduce drept pretexte, la simpatiile irezistibile, sau dimpotrivă la arivismul cinic prin care caută să ascundă esenţa inefabilă, iraţională şi totuşi familiară snobismului.

Totdeauna formele cele mai cunoscute ale dorinţei potrivit *Altuia* stârnesc scandalul. Vecinii lui Don Quijote nu sînt mai puţin brutali, mai puţin nedrepţi în strimta lor dreptate decît tatăl lui Marcel atunci cînd îl condamnă pe Legrandin. Pentru mărunţii seniori de ţară, egalii săi, Don Quijote nu-i nimic altceva decît un snob. I se reproşează de a fi adoptat titlul de *Don* la care „n- are dreptul" ; Sancho, şi el face figură de snob, cînd se străduieşte s-o convingă pe soţia lui că

trebuie să fie ducesă.

Marii romancieri nu împărtăşesc, faţă de creaţiile lor, nici indignarea, nici entuziasmul nostru. Propria noastră pasiune ne face să-i socotim pe unii prea indul- genţi, pe alţii prea cruzi. Cervantes are pentru Don Quijote „ochii" lui Proust pentru baronul de Charlus. Dacă nu înţelegem analogiile dintre toţi aceşti eroi, motivul este că apropierea sau depărtarea lor ne face să-i asemănăm cînd cu părinţii severi ai lui Marcel, cînd cu indulgenta bunică.

Trebuie să depăşim mînia oe ne-o provoacă snobismul. Nu putem atinge locul unităţii romaneşti decît refăcând, la rindul nostru, drumul romancierilor. După ce i-a condamnat pe *Alţii,* Oedip-romancierul se descoperă vinovat. Atunci, el ajunge pînă la locul dreptăţii care se află dincolo de psihologidle pesimiste şi idola- triile romantice. Această dreptate romanescă nu se confundă cu ipocrizia moralizatoare şi falsa detaşare. Ea este lucru concret, verificabil asupra romanului însuşi. Ea îngăduie, între introspecţie şi observaţie, o sinteză de unde ţîşnesc existenţa şi adevărul. Distrugînd zăgazurile dintre *Eu* şi un *Altul,* ea creează pe cei de tipul lui Don Quijote şi Charlus.

O

Nu-i de ajuns să arătăm u-udirea **dintre snob** şi ceilalţi eroi de roman pentru a face din Proust egalul lui Cervantes şi Dostoievski. Mai trebuie să dovedim că sensul filozofic al dorinţei nu-i este străin romancierului francez. Acest sens este foarte net afirmat într-o „desmierdare“ din *Timpul regăsit.*

> „Fiecare persoană care ne face să suferim poate să fie asociată de noi cu o divinitate faţă de care ea nu este decît un reflex fragmentar şi ultimul grad, divinitate (Idee) a cărei contemplare ne dăruie îndată bucurie în locul

suferinţei pe care am simţit-o.“

Asemenea pasaje nu lipsesc şi am putea să ne mulţumim reproducîndu-le. Dar acolo-i vorba de fraze izolate şi foarte neînsemnate comparativ cu viziunea „metafizică" a lui Dostoievski. Niciodată Proust nu afirmă transcendenţa deviată cu forţa lui Dostoievski şi chiar a lui Stendhal, căci el nu se gîndeşte la problema libertăţii cu profunzimea acestuia din urmă. Foarte a- desea, am văzut mai sus, Proust adoptă, sau pare să adopte o teorie solipsistă a dorinţei care trădează complet experienţa personajelor sale.

Divinitatea mediatorului se află în inima geniului romanesc ; aşadar ea trebuie să se afirme în punctul precis unde triumfă arta romanelor particulare. Care-i a- cest punct la Proust ? Dacă-l întrebăm chiar pe scriitor, **ne** va răspunde că arta romanescă, să înţelegem arta proustiană, atinge culmea în crearea *metaforelor.* Deci metafora ar trebui să dezvăluie sensul metafizic al dorinţei. Şi este exact ceea ce face. Sacrul nu constituie, în capodopera proustiană, un domeniu metaforic oare**care.** El este totdeauna prezent cînd romancierul tratează despre relaţiile dintre subiect şi mediatorul său. Gama sentimentelor pe care le simte naratorul în faţa idolilor săi succesivi corespunde cu diversele aspecte ale unei experienţe „religioase" în care teroarea, blestemul şi tabuurile joacă un rol din ce în ce mai mare. Imaginile şi metaforele zugrăvesc pe mediator ca pe paznicul implicabil al unei grădini închise unde numai cei aleşi se bucură de eternele fericiri depline.[1]

Naratorul nu se apropie de „zeităţi" decît cu teamă şi tremurînd. Gesturile cele mai neînsemnate capătă, datorită imaginilor, o valoare de ritual. însoţit de Fran- ţoise, bona sa, Marcel face un „pelerinaj" la locuinţa familiei Swann. Apartamentul burghez al acestora este comparat

succesiv cu un templu, cu un sanctuar, o biserică, o catedrală, o capelă... Nu există cult de la care Proust să nu împrumute cîţiva termeni sacri. Magia, o- cultismul, lumea primitivă şi misticismul creştin nu sînt niciodată absente. Vocabularul „transcendenţei" este uimitor de bogat la acest romancier care nu vorbeşte niciodată sau aproape niciodată despre metafizică şi religie.

Mitologia clasică — ea însăşi — joacă un rol în această zeificare a mediatorului. La începutul romanului *In umbra tinerelor în floare,* naratorul se duce la operă, şi, din stal, contemplă familia Guermantes şi pe amicii lor care tronează, maiestuoşi şi nepăsători, deasupra spectatorilor obişnuiţi. Lojile închise, izolate de restul sălii, sînt un tărîm — o lume „de dincolo" inaccesibile muritorilor de rînd. Cuvîntul „loja la parter" [XXIV] [XXV] şi lumina albăstruie sugerează naratorului o întreagă mitologie a elementului lichid. Oamenii de lume se metamorfozează în nimfe, nereide şi tritoni... Pasajul este un e- xemplu ce ilustrează acea virtuozitate puţin ţipătoare şi acel lux „belle epoque" pe care „oamenii de gust"
nu-l descoperă niciodată, în opera lui Proust, fără o oarecare nelinişte.

La nivelul inferior al creaţiei literare, imaginea este un simplu ornament pe care scriitorul îl poate suprima sau înlocui după plac. Marcel Proust renunţă la această libertate. Romancierul nu este un realist al obiectului, ci un realist al dorinţei. Imaginile trebuie să „transfigureze" obiectul. Ele nu trebuie să-l transfigureze după orice modă, ci după moda specifică adolescentului burghez ce se „cristalizează" începînd de la datele şcolare şi

---

XXIV Vezi, bunăoară, textul despre Bergotte, citat mai sus (n.aut.).

XXV Joc de cuvinte greu traductibil pentru că termenul „baig- noire" înseamnă atît „cadă" cît şi „lojă la parter" (n. tr.).

livreşti. în imaginile mitologice se întîlnesc şi se contopesc de minune dorinţa pe cale de a se naşte a liceanului care visa la „lumea bună“ în jurul anului 1885, copilăria maladivă şi ocrotită a naratorului şi chiar decorul sălii. Puriştii nu înţeleg în ce limite strimte se exercită alegerea scriitorului.

Nu fără ironie, Proust solicită de la învechitele „u- nelte“ mitologice servicii pe care e notoriu că sînt incapabile să le ofere. în mintea cititorului cultivat aluziile mitologice nu evocă sacrul, ci atmosfera unde orice sacru se ofileşte şi sfîrşeşte prin a muri, lumea profundă a „culturii clasice". Proust alege deci imaginile cele mai puţin potrivite cu rolul pe care doreşte să le facă să-l joace. Totuşi, el reuşeşte să le includă în sistemul său estetic. Reuşeşte, pentru că în acest stadiu al dezvoltării romaneşti, „divinitatea" mediatorului este ferm stabilită. Marcel n-are decît să-şi aţintească privirea „fixă şi dureroasă" asupra unei fiinţe oarecare, şi vedem săpîndu-se între acea fiinţă şi el, prăpastia transcendenţei. Aici nu mai este imaginea cea care sacralizează percepţia, ci percepţia ce sacralizează imaginea. Dar Proust expune această imagine drept o imagine adevărată şi o face să reflecteze elementul sacru de împrumut pe care îl deţine de la mediator. Imaginea retrimite sacrul aşa cum un ecou retrimite sunetul spre locul de origine. Un asemenea joc nu-i gratuit. El nu distruge realismul dorinţei, îl împlineşte complet. în realitate, totu-i fals în. dorinţă, totul este teatral şi artificial, cu excepţia foamei imense de „sacru". Această foame metamorfozează elementele unei existenţe sărmane şi pozitive, de îndată ce copilul îşi descoperă un zeu, imediat ce izbuteşte să arunce asupra *Altuia,* asupra mediatorului său, atotputernicia

„divină" a cărei povară îl zdrobeşte.

Copilăria lipsită de „sacru" izbuteşte să revitalizeze miturile defuncte de secole ; ea însufleţeşte simbolurile cele mai istovite. în decorul său burghez, pe care noi i-l iertăm cu greutate, Proust urmăreşte ţeluri, ca Ner- val, unul din scriitorii lui favoriţi. Nerval din *Sylvie* „sacralizează" zeiţa Raţiune şi transformă în veritabile sanctuare capriciile arhitecturale ale marilor seniori sceptici. Viaţa metafizică este atît de viguroasă la unele fiinţe, încît apare în împrejurările cele mai duşmănoase. De altminteri poate să ajungă la forme destul de monstruoase.

O

Noţiunea de „trancendenţă" deviată spre uman iluminează poetica proustiană. Ea îngăduie risipirea confuziei ce stăruie în jurul *Timpului regăsit.* Ceea ce-i retrăit, în contact cu o relicvă a trecutului, este calitatea transcendentă a dorinţei de altădată. Amintirea nu mai este otrăvită, cum a fost dorinţa, prin dorinţa rivală : „Fiecare persoană care ne face să suferim poate să fie asociată de noi cu o divinitate faţă de care ea nu este decît un reflex fragmentar... divinitate (Idee) a cărei contemplare ne dăruie îndată bucurie în locul su- ferinţei pe care am simţit-o".

Memoria afectivă regăseşte avîntul spre „sacru" şi acest avint este plăcere pură, căci nu este zdrobită de mediator. Bucăţica de prăjitură, de madeleine, este o adevărată *comuniune.* Ea are toate virtuţile unei împărtăşanii. Memoria disociază elementele contradictorii ale

 dorinţei. „Sacrul" îşi risipeşte parfumul, în timp ce inteligenţa — atentă şi detaşată — poate acum să recunoască obstacolul de care se izbeşte.

Ea înţelege rolul mediatorului şi ne dezvăluie mecanica infernală a dorinţei.

Deci memoria afectivă poartă în ea condamnarea dorinţei originare. Criticii vorbesc aici de „contradicţie". Experienţa, care procură, în cele din urmă, fercirea este repudiată. E adevărat. Dar contradicţia nu-i la Proust, ea se află în dorinţa metafizică. A înţelege dorinţa realmente înseamnă a înţelege pe mediator în rolul său dublu-malefic şi sacru. Extazul amintirii şi condamnarea dorinţei sînt implicate una prin alta ca lungimea prin lărgime sau negativul prin pozitiv. „Psihologia" proustiană este inseparabilă de revelaţia mistică. îi este cealaltă faţă. Ea nu constituie — cum se afirmă azi — o a doua creaţie literară de un interes destul de mediocru.

Memoria afectivă este Judecata de Apoi a existenţei proustiene. Ea separă sămînţa cea bună de neghină, dar neghina trebuie să figureze în roman, pentru că romanul înseamnă trecutul. Memoria afectivă este vatra oricărei opere proustiene. Ea este izvor de adevăr şi izvor de „sacru" ; din ea ţîşnesc metaforele „religioase[14] ; ea dezvăluie funcţia divină şi demonică a mediatorului. Nu trebuie să-i limităm efectele la amintirile cele mai vechi şi cele mai fericite. Amintirea care trăieşte nu-i niciodată mai necesară ca în perioadele de frămîntare, căci ea risipeşte ceaţa urii. Memoria afectivă joacă un rol şi în toată seria temporală. Ea luminează la fel infernul din *Sodoma şi Gomora* ca şi paradisul din Com- bray.

Memoria este izbăvirea scriitorului şi a omului Marcel Proust. Ne codim în faţa mesajului transparent din *Timpul regăsit.* Romantismul nostru nu tolerează izbăvirea decît în închipuire ; el nu tolerează decît adevărul care deznădăjduieşte. Memoria afectivă este extaz, dar este în acelaşi

timp cunoaştere. Dacă ar transfigura o- biectul, cum se repetă frecvent, romanul ne-ar descrie nu iluzia trăită în momentul dorinţei, ci o iluzie nouă, rod al acestei noi transfigurări. N-ar mai exista realismul dorinţei.

METAMORFOZELE DORINŢEI

DORINŢA potrivit *Altuia* este totdeauna dorinţa de a fi un *Altul.* Nu există decît o singură dorinţă „metafizică", dar dorinţele personale ce concretizează această dorinţă primordială variază la infinit. Nimic nu este imuabil din ceea ce putem observa direct în dorinţa eroilor romaneşti. Intensitatea acestei dorinţe este ea însăşi variabilă. Ea e condiţionată de gradul de „virtute metafizică" posedat de obiect ; iar o asemenea virtute e condiţionată ea însăşi de distanţa ce separă obiectul de mediator.

Obiectul este pentru mediator ceea ce-i relicva pentru sfînt. Mătăniile pe care le-a folosit acesta, straiele purtate sînt mai căutate decît medalia doar atinsă sau binecuvântată. Valoarea unei relicve e condiţionată de „distanţa[14] care o separă de „sfînt". La fel se întîmplă cu obiectul în dorinţa „metafizică".

Aşadar trebuie să analizăm un al doilea aspect al triunghiului romanesc : acela care uneşte mediatorul cu obiectul dorit. Pînă acum am fost limitaţi la un prim aspect, acela ce uneşte pe mediator cu subiectul supus dorinţei. Din fericire, cele două aspecte variază aproape în acelaşi mod. Triunghiul dorinţei este un triunghi isoscel. Deci dorinţa devine totdeauna mai intensă pe măsură ce mediatorul se apropie de subiectul care doreşte.

La Don Quijote, mediatorul este mai depărtat, şi tot la Don Quijote dorinţele personale sînt mai puţin chinuitoare. Acest înţelept ignoră încăpăţînarea. în faţa eşecului conchide — ca un filozof — că un alt cavaler va termina treaba şi el se duce să-şi caute norocul aiurea.

Activitatea lui Don Quijote rămîne destul de apropiată de joc. Jocul copilului e dinainte triunghiular. Este o imitare a adulţilor. Dar depărtarea este de aşa natură, între obiect şi mediator, adică între jucărie şi adultul care îi dăruieşte un sens, încît jucătorul nu pierde niciodată din vedere caracterul iluzoriu al virtuţii atribuite jucăriei. Don Quijote se află „dincoace*' de joc, dar nu-i încă foarte depărtat. Iată de ce este cel mai senin dintre eroii de roman.

Mediatorul, foarte îndepărtat, răspîndeşte o lumină difuză pe o suprafaţă foarte vastă. Amadis nu arată nimic în mod foarte precis, dar arată cîte puţin din tot. Aventurile se succed într-un ritm intens, dar nici una nu poate — numai prin ea însăşi — să facă din Don Quijote un al doilea Amadis. Iată de ce eroul nu socoteşte necesar să se înverşuneze împotriva nenorocului.

Pe măsură ce mediatorul se apropie, semnalizarea se precizează; „virtutea metafizică" se intensifică şi obiectul devine „de neînlocuit". Dorinţele Emmei Bovary sînt mai violente decât ale lui Don Quijote, iar dorinţele lui Julien mai violente decît ale Emmei. Reflectorul se apropie încetul cu încetul şi lumina lui se concentrează asupra unei suprafeţe din ce în ce mai reduse.

Aventurile Emmei sînt mai „serioase" decît ale lui Don Quijote, dar „obiectele" în adevăr demne de a fi dorite — acelea oe ar face din Emma femeia care vrea să fie — nu se află în provincie. Sub aspect „metafizic", Rodolphe şi Leon sînt acceptaţi în lipsă de altceva mai bun. Mai mult sau mai puţin, ei nu se pot înlocui unul prin altul. Nu primesc de la mediator decît o lumină care a pierdut din intensitate.

Purtarea eroilor reflecţi, datele schimbătoare ale medierii. Don Quijote se agită mult, însă cam în

felul unui copil care se amuză. Emma Bovary este mai fră- mîntată. Mediatorul e totdeauna inaccesibil, dar nu suficient pentru a se putea resemna că nu-l va „atinge“ niciodată, pentru a se mulţumi cu reflexul jucăuş asupra realului. Iată ce dă bovarismului tonalitatea lui specifică. El este esenţial cotemplativ. Emma visează mult şi doreşte puţin, pe când eroii lui Stendhal, Proust şi Dostoievski visează puţin şi doresc mult. Acţiunea reapare o dată cu medierea internă, dar o asemenea acţiune nu are nimic de-a face cu jocul. Obiectul sacru s-a apropiat; el pare la îndemînă; un singur obstacol stăruie între subiect şi acest obiect : mediatorul însuşi. Acţiunea devine totdeauna mai febrilă pe măsură ce mediatorul se apropie. La Dostoievski, dorinţa contracarată este atît de violentă încît poate conduce la asasinat.

O

Pe măsură ce rolul „metafizicului" creşte, în dorinţă, rolul „fizicului" scade. Cu cît mediatorul se apropie, cu atît pasiunea devine mai intensă, iar obiectul se „goleşte" mai mult de valoarea concretă.

Dacă ar fi să-i credem pe romantici şi neoromantici, triumful mereu mai total al imaginaţiei nu are decît urmări favorabile. Dar fărâmiţarea progresivă a realului nu se produce fără exacerbarea rivalităţilor pe care le provoacă dorinţa. Această lege, cu aplicare riguroasă, defineşte perfect deosebirile şi analogiile între universul lui Stendhal şi universul lui Proust. Vanitoşii primului romancier şi snobii celui de al doilea rîvnesc, se pare, un acelaşi obiect : foburgul Saint-Germain. Dar foburgul Saint-Germain a lui Proust nu este foburgul Saint-Germain a lui Stendhal. Aristocraţia, în secolul XIX, a pierdut ultimele sale privilegii concrete. Pe vremea lui

Proust, a frecventa vechea nobilime nu mai aducea nici un avantaj tangibil. Dacă forţa dorinţei ar fi proporţională cu valoarea concretă a obiectului, snobismul proustian ar fi fost mai puţin intens decît vanitatea stendhaliană. Dar contrariul e adevărat. Snobii din *Căutarea timpului pierdut* sînt mult mai frămîn- taţi decît vanitoşii din *Roşu şi Negru.* Trecerea de la un romancier la altul se poate deci defini ca un progres al „metafizicului" în detrimentul „fizicului". Stendhal nu ignoră, fireşte, că există un raport invers între forţa dorinţei şi însemnătatea obiectului. „Ou cît o deosebire socială este mai mică — scrie el — cu atît mai mult dă naştere la exagerare[11]. Această lege nu guvernează numai vanitatea stendhaliană ; ea se verifică de la un capăt la altul al literaturii romaneşti şi îngăduie să situăm operele unele în raport cu altele. Snobismul proustian şi cu atît mai temeinic subterana dostoievs- kiană nu sînt decît „o depăşire la limită[11] a acestei legi stendhaliene. Asemenea forme extreme ale medierii interne trebuie deci să fie definite ca *o diferenţă nulă provocind o exagerare maximă.* De altfel cam aşa defineşte Proust snobismul : „Lumea fiind regatul neantului, nu există între meritele diferitelor femei mondene decît deosebiri neînsemnate, care numai ele pot intensifica nebuneşte pizmele sau imaginaţia domnului de Charlus[11].

în *Lucien Leuwen* de Stendhal, rivalitatea între erou şi tinerii aristocraţi din Nancy sfîrşeşte prin a se fixa asupra unui „obiect" foarte real — frumoasa doamnă de Chasteller — care îmbină graţiile nobilimii cu avantajele foarte reale ale averii. La Proust, mediul social este acelaşi ; marea problemă e totdeauna sediul saloanelor aristocratice, dar nu mai există o doamnă de Chasteller; există fireşte clanul Guermantes, dar nici frumuseţea, nici banii lor nu-i interesează pe

snobi. Dineurile de la ducesă nu sînt mai alese ca atîtea altele, seratele nu sînt mai strălucitoare. între cei oare sînt primiţi şi cei ce nu sînt, deosebirea este numai imaginară. Ceea ce Proust denumeşte „o frumoasă poziţie mondenă[11] e ceva trecător, nesezisabil şi aproape imperceptibil dacă nu eşti tu-însuţi snob. Iniţierea mondenă nu mai are valoare „obiectivă[11], la fel ca învestirea cavalerească a lui Don Quijote de către un cîrciumar de ţară.

Omul subteranei reprezintă ultimul stadiu al acestei evoluţii spre dorinţa abstractă. Obiectul a dispărut complet. Dorinţa furioasă de a fi invitat la banchetul lui Zverkov nu mai poate fi interpretată nici măcar

 ca avînd drept ţel profituri materiale sau avantaje mondene.

Teoriile romantice şi simboliste despre dorinţă, oglindesc, la modul lor, această fărîmiţare progresivă a realului. Suportul concret al dorinţei reprezintă acum foarte puţin în *cristalizare.* Crenguţa din 1822 se reduce la un „grăunte de nisip" în alegoria stridiei şi a perlei. Asemenea descrieri sînt exacte cu singura deosebire că aproape trec sub tăcere pe mediator. Mediatorul îi datorează imaginaţia, fecunditatea sa. Romanticul dă greş totdeauna cînd alege o coterie, o obedienţă. El pretinde să dea foc lumii pe altarul *Eului* său, dar *Altuia* ar trebui să i se închine.

„Fizicul" şi „metafizicul" variază totdeauna în dorinţă, în detrimentul unuia sau altuia. Această lege are aspecte multiple. Ea explică, de pildă, dispariţia progresivă a plăcerii sexuale în stadiile cele mai intense ale maladiei ontologice. „Virtutea" mediatorului acţionează asupra simţurilor ca o otravă administrată în cantităţi din ce în ce mai mari care paralizează încetul cu încetul pe erou.

Emma Bovary cunoaşte încă bucuria, căci dorinţa ei nu este foarte abstractă. Plăcerea este însă mai mică decît la vanitoşii lui Stendhal. Aproape nulă în momentul cuceririi, ea reapare frecvent, atunci cînd virtutea imaginară s-a destrămat. La Proust plăcerea a dispărut aproape complet. La Dostoievski nici nu poate fi vorba de ea.

O

Chiar în cazurile cele mai favorabile, proprietăţile fizice ale obiectului nu joacă decît un rol secundar. Nu ele stîmesc dorinţa „metafizică" ; ele sînt incapabile să o prelungească. De altfel nu absenţa plăcerii fizice dezamăgeşte pe eroul stendhalian sau proustian cînd posedă în sfîrşit obiectul dorinţei lui. Decepţia e propriu-zis

„metafizică". Subiectul constată că posedarea obiectului nu i-a schimbat fiinţa; metamorfoza

aşteptată nu s-a realizat. Decepţia e cu atît mai îngrozitoare cu cît „virtutea" obiectului pare mai intensă. Prin urmare, decepţia se agravează pe măsură ce mediatorul se apropie de erou.

La Don Quijote şi doamna Bovary nu există încă decepţie în sensul propriu al termenului. Fenomenul apare la Stendhal. In momentul cînd eroul stendhalian îşi însuşeşte obiectul dorit, „virtutea" fuge precum gazul dintr-un balon care se sparge. Obiectul desacralizat pe neaşteptate prin posedare şi redus la proprietăţile lui obiective provoacă faimoasa exclamaţie a lui Stendhal : „Nu-i decît asta! “ Faptul că Julien ridică din umeri oglindeşte încă o nepăsare pe care n-o mai regăsim în amara deziluzie proustiană. La eroul dostoievskian, eşecul metafizic stîmeşte o dezordine atît de profundă încît poate duce pînă la sinucidere.

Decepţia dovedeşte în mod incontestabil absurditatea dorinţei triunghiulare... Iată eroul constrâns, se pare, de a se supune evidenţei. Nimic şi nimeni nu-l mai desparte de acel *Eu* abject şi umilit pe care dorinţa îl ascundea, într-o oarecare măsură, de viitor. Eroul lipsit de dorinţă riscă să cadă într-o prăpastie a prezentului ca un constructor de fîntîni căruia i s-ar rupe frânghia. Cum poate scăpa de acest îngrozitor destin ?

El nu poate tăgădui eşecul dorinţei lui, dar poate să-i limiteze urmările la obiectul acum posedat şi poate la mediatorul care i l-a arătat. Decepţia nu dovedeşte absurditatea *tuturor* dorinţelor „metafizice", ci absurditatea acestei dorinţe personale care tocmai l-a amăgit. Eroul recunoaşte că s-a înşelat. Obiectul n-avusese niciodată valoarea de iniţiere pe care i-o atribuia. Dar această valoare, el o transferă în altă parte, într-un alt obiect, într-o altă dorinţă. Eroul o să-şi străbată existenţa din dorinţă în dorinţă cum o

străbate un pîrîu sărind peste pietre alunecoase.

Două posibilităţi se prezintă. Eroul decepţionat poate să-şi precizeze un nou obiect prin vechiul său media- i tor; poate de asemenea să-şi schimbe mediatorul. | Hotărârea nu dezvăluie nici „psihologie", nici „liber-

tate" ; ea condiţionează, ca atîtea alte aspecte ale dorinţei „metafizice", depărtarea ce desparte eroul de mediator.

Cînd distanţa este foarte mare, obiectul e — după cum ştim — foarte sărac în virtute metafizică. Prestigiul mediatorului nu este angajat în dorinţe personale. „Divinitatea" se află deasupra vicisitudinilor existenţei. E unică şi veşnică. Don Quijote are multe aventuri, dar nu există decît un Amadis ; doamna Bovary ar putea să schimbe amanţii la nesfîrşit, fără să schimbe niciodată visul. Cînd mediatorul se apropie, ea este foarte legată de obiect şi „responsabilitatea divină", dacă ne putem exprima astfel, este angajată în dorinţă. Eşecul acestei dorinţe poate deci să se repercuteze dincolo de obiect şi să provoace punerea în discuţie a mediatorului însuşi. Mai întîi idolul şovăie pe piedestalul său, chiar se prăbuşeşte dacă decepţia este destul de puternică. Proust a descris prăvălirea mediatorului cu un lux extraordinar de amănunte. Evenimentul este o adevărată revoluţie în existenţa subiectului. Toate elementele acestei existenţe sînt ca atrase de un magnet de mediator ; de la el provine ierarhizarea şi chiar semnificaţia lor. înţelegem deci că eroul pune totul în acţiune pentru a întârzia o experienţă care e obligator foarte dureroasă.

Cînd, în sfîrşit, naratorul este invitat la clanul Guer- mantes, după ce dorise zadarnic o asemenea invitaţie timp de mai mulţi ani, încearcă inevitabila decepţie. E aceeaşi mediocritate, sînt aceleaşi clişee ca în celelalte saloane. Cei din clanul Guermantes şi oaspeţii lor, aceste fiinţe supraomeneşti se adună oare pentru a vorbi despre afacerea Dreyfus sau despre ultimul roman, şi pentru a tăifăsui în aceiaşi termeni, şi pe acelaşi ton ca şi ceilalţi oameni mondeni ? Marcel caută un răspuns care conciliază prestigiul sacru al mediatorului şi experienţa negativă a posesiunii.

Aproape reuşeşte să se convingă, în timpul acestei prime senate, că prezenţa sa profanatoare a întrerupt mistere aristocratice a căror ce-

lebrare nu vor putea fi reluate înainte de a fi plecat Voinţa de a crede este atît de puternică, la acest sfînt Toma „â rebours[u], încît supravieţuieşte cîtva timp la proba concretă a neantului ce-l stăpîneşte pe idol.

Fiecare mediere îşi proiectează mirajul ; mirajele se succed ca tot atîtea „adevăruri'* ce iau locul adevărurilor anterioare printr-o veritabilă ucidere a amintirii care trăieşte ocrotindu-se de adevărurile viitoare printr-o cenzură de neînlăturat e experienţei cotidiene. Marcel Proust denumeşte „Eu“, „lumile** proiectate de medierile succesive. „Eu“-urile sînt perfect izolate unele de altele, incapabile să-şi rememoreze „Eu“-urile trecute, sau să presimtă „Eu“-urile viitoare.

Putem observa, la Stendhal, semnele prevestitoare ale acestei fragmentări în „Eu“-uri monadice. Sensibilitatea eroului stendhalian este supusă unor bruşte variaţii care anunţă personalităţile succesive din *Căutarea timpului pierdut.* Julien Sorel rămîne unul, dar unitatea sa e ameninţată cu prilejul aberaţiei trecătoare care este iubirea lui pentru Mathilde.

Totuşi, la Proust, existenţa îşi pierde definitiv unitatea şi stabilitatea pe care o asigură eternitatea „zeului[44] la eroii din romanele anterioare. Multiplicării mediatorilor îi datorăm această „descompunere a personalităţii** care îi neliniştea şi îi sîcîia pe primii cititori ai lui Marcel Proust. Strigătele de alarmă nu erau poate decît în parte justificate. Atît timp cît mediatorul e departe, deci unic, eroul îşi păstrează unitatea, dar această unitate este făurită din minciună şi iluzie. O singură minciună care îmbrăţişează existenţa în totalitatea ei nu este preferabilă din punct de vedere moral unei serii de minciuni trecătoare. Dacă eroul proustian este mai bolnav decît alţi eroi, boala-i aceeaşi, iar dacă-i mai vi-

novat, poartă aceeaşi vină. Aşadar nu trebuie să-l împovărăm, ci trebuie cu siguranţă să-l deplîngem, căci este mai nefericit decât predecesorii lui.

Cu cît domnia mediatorului e mai scurtă, cu atît e mai tiranică. Eroului dostoievskian îi sînt deci rezervate

cele mai mari suferinţe. La omul subteranei, succesiunea mediatorilor este atît de rapidă, incit nu mai putem vorbi de „Eu“-uri deosebite. După perioadele de stabilitate relativă despărţite prin crize violente sau intervale de atonie spirituală — aşa cum le observăm la Proust — la Dostoievski urmează o criză perpetuă. Elementele oare sînt ierarhizate în mod permanent — sau trecător la ceilalţi romancieri, sînt aici haotice. Omul subteranei este adesea chiar sfîşiat între mai multe medieri contemporane. Este o altă fiinţă în fiecare clipă a duratei şi pentru fiecare din interlocutorii lui. Iată aici acea *poiimorfie* a fiinţei dostoievskiene pe care o citează toţi criticii.

Pe măsură ce mediatorul se apropie, unitatea se fragmentează în multiplicitate. Trecem pe o serie de paliere de la mediatorul solitar, atemporal şi fabulos al lui Don Quijote la gloata dostoievskiană. „Cinci sau şase modele" între care se împarte — după afirmaţia lui Stendhal — „lumea bună“ de pe vremea sa, iar aspectele multiple ale Eu-lui proustian sînt etapele acestui mare descendent. Demonul Posedaţilor se cheamă mulţime şi el se refugiază într-o *turmă* de porci. Este în acelaşi timp unul şi multiplu. Această atomizare a personalităţii este sfîrşitul medierii interne.

Mulţi scriitori au observat această înmulţire a mediatorilor. în ultimul său roman, *Der Komet,* Jean Paul[XXVI] se inspiră din *Don Quijote.* Eroul său, Nikolaus Mark- graf, „instalează, ca un actor, un suflet străin în locul sufletului său“. Dar îi este cu neputinţă să se statornicească în rolul ales, şi, la fiecare lectură, schimbă mediatorul. Totuşi,

XXVI RICHTER (Johan Paul Friedrich) (1763—1825). Scriitor romantic german, celebru sub numele de JEAN-PAUL, pseudonim adoptat în admiraţia lui Jean-Jacques Rcusseau. A publicat între altele : Procese *groenlandeze* (1783), *Loja invizibilă* (1793), *Hespe- ris* (1795), romanul *Titanul (1800*—1803) ş.a. (n. tr.).

romanul lui Jean Paul nu explorează decît aspecte destul de superficiale ale dorinţei potrivit *Altuia,* în secolul XIX. Mediatorii rămîn îndepărtaţi. La Stendhal, la Proust şi la Dostoievski — numărul mode-

lelor creşte la nivelul unei medieri *interne.* în medierea internă se află adevărul profund al *modernului.*

Începînd cu Proust, mediatorul este literalmente „ori- oine“ şi se poate ivi „oriunde". Revelaţia „mistică" este o primejdie constantă. Soarta lui Marcel este hotă- rîtă de o întâlnire cu totul întâmplătoare pe promenada de la Balbec. E de ajuns ca eroul să arunce numai o privire asupra micii bande de fete pentru a fi fermecat.

> „Dacă din întâmplare zăream indiferent pe care din acele tinere, pentru că .participau toate la o aceeaşi esenţă specifică — era ca şi cum văzusem proiec- tându-se în faţa mea, într-o halucinaţie mişcătoare şi diabolică, ceva din visul vrăjmaş şi totuşi pătimaş dorit care, în clipa dinainte încă nu exista, deşi de altminteri mocirlea în mod permanent, în creierul meu".

Acel „oricine" proustian se regăseşte la Dostoievski la un asemenea nivel de automatism încît provoacă o groază comică. Aici ca şi în alte pasaje vom descoperi la Dostoievski adevărul caricatural al experienţei proustiene. Omul subteranei — ca şi Marcel — este biruit de prestigiul *Altuia* într-un loc public şi face o criză de febră ontologică. În ambele cazuri, eroul se află în prezenţa „visului vrăjmaş şi totuşi pătimaş dorit". O lectură atentă dezvăluie o perfectă identitate de structură la cei doi romancieri. Ofiţerul necunoscut întâlnind pe omul subteranei în calea lui, îl ia de umeri şi-l îmbrînceşte fără ceremonial. Naratorul proustian nu-i direct obiectul maltratărilor micii bande, dar cînd o vede pe Alber- tine sărind peste capul unui bătrîn terorizat se socoteşte aidoma victimei. Proust şi Dostoievski

descriu în acelaşi mod atitudinea arogantă a mediatorului făcîndu-şi drum prin mulţime, nepăsarea lui dispreţuitoare pentru „insectele" ce-i mişună la picioare, impresia de forţă irezistibilă care o transmite spectatorului fascinat. Totul, la mediator, dezvăluie o superioritate liniştită şi senină, de

esenţă, pe care nenorocitul, zdrobit, tremurînd de ură şi ardoare, se străduieşte în zadar să şi-o însuşească.

Cu cît medierea devine mai instabilă cu atît jugul este mai apăsător. Medierea lui Don Quijote este o monarhie feudală, uneori mai mult simbolică decît reală. Cea a omului din subterană e o serie de dictaturi, la fel de crude pe cît de trecătoare. Urmările acestei stări convulsive nu sînt limitate la o regiune oarecare a existenţei ; ele sînt în mod precis *totalitare.*

Eclectismul goleşte admiraţiile excesive, trecătoare, modele totdeauna efemere, succesiunea mereu mai rapidă a teoriilor, sistemelor şi şcolilor, iar aceste „accelerări ale istoriei" care stîmesc emoţie în zilele noastre sînt tot atîtea aspecte convergente, pentru Dostoievski, ale evoluţiei pe care tocmai am schiţat-o. Subterana este o dezintegrare a fiinţei individuale şi colective. Numai Dostoievski ne-a descris un fenomen pe care trebuie totuşi să-l considerăm în cadrul istoric. Nu trebuie să vedem în acesta, ca unii admiratori ai romanului rus, dezvăluirea neaşteptată a unui adevăr etern care ar fi scăpat scriitorilor şi gînditorilor de odinioară.

Dostoievski examinează el însuşi din punct de vedere istoric, polimorfia personajelor sale. Ivirea vremelnică a modului de existenţă subteran este subliniată de prinţul Mîşkin într-un pasaj dureros de ironic din *Idiotul :* „Oamenii din epocile îndepărtate (vă jur că asta m-a izbit întotdeauna) erau foarte deosebiţi de ai noştri : erau ca o altă specie umană... Pe vremea aceea trăia un soi de om cu o singură idee ; contemporanii noştri sînt mai nervoşi, mai dezvoltaţi, mai sensibili, capabili să urmărească două, sau trei idei în acelaşi timp. Omul modem e mai mare, ceea ce-l împiedică, vă răspund, să fie tot dintr-o bucată ca în veacurile trecute".

Dostoievski rezumă într-o frază drumul pe care l-am străbătut noi înşine. Pornind de la eroul lui Cervantes, de nezdruncinat în fidelităţile lui şi totdeauna aidoma cu

el însuşi, am coborît puţin cîte puţin pînă la omul subteranei, adevărată zdreanţă omenească sortită umilirii şi aservirii, giruetă neînsemnată, plantată pe ruinele „umanismului occidental[1]'.

Formele cele mai diverse ale dorinţei triunghiulare se organizează deci într-o structură universală. Nu există un aspect al dorinţei, la un romancier oarecare, ce să nu se poată corela cu alte aspecte aile operei sale şi cu toate operele. Aşadar dorinţa apare ca o structură dinamică desfăşurîndu-se de la un capăt la altul al literaturii romaneşti. Putem compara această structură cu un obiect care cade în spaţiu şi a cărui formă se modifică neîncetat datorită vitezei crescânde imprimată de cădere. Romancierii, aşezaţi la nivele deosebite, descriu obiectul aşa cum se oferă privirii lor. Cel mai adesea, ei nu fac decît să bănuiască metamorfozele suferite de obiect şi pe acelea care trebuie să le mai sufere. Ei nu văd totdeauna raporturile dintre propriile lor observaţii şi acelea ale înaintaşilor. Unei „fenomenologii" a operei romaneşti îi revine sarcina de a clasifica asemenea raporturi. Această fenomenologie nu mai ţine seamă de frontierele dintre diverse opere. Trecînd de la una la alta în deplină libertate, ea caută să adopte mişcarea însăşi a structurii „metafizice", ea caută să stabilească o ,,topologie“ a dorinţei potrivit *Altuia.*

STĂPÎNUL ŞI SCLAVUL

DORINŢA metafizică este prin excelenţă contagioasă. Această trăsătură caracteristică este uneori cu greu dezvăluită, căci dorinţa împrumută, pentru a se propaga de la unul la altul, căile cele mai neaşteptate ; ea se sprijină pe obstacolele care caută s-o împiedice, pe indignarea ce o stîrneşte, pe ridicolul cu care vrem s-o **acoperim.**

De mai multe ori îi vedem pe prietenii lui Don Quijote simulînd nebunia pentru a-l vindeca pe vecinul lor de a lui ; pornesc în urmărirea sa, se deghizează, născocesc mii de farmece şi se înalţă treptat, pînă la culmea de extravaganţă unde i-a precedat eroul. Acolo Cervantes le-a dat întîlnire. El se întrerupe un moment şi se preface că se miră văzîndu-i pe aceşti doctori nu mai puţin turbaţi de mânie decît pacientul lor.

Nu trebuie să conchidem, ca romanticii şi toţi cavalerii medievali literari, că Cervantes s-a hotărît în sfîr- şit să demaşte „pe duşmanii idealului" şi să răzbune insultele cu care nu încetează să-l copleşească pe Don Quijote. Unul dintre argumentele de seamă în favoarea interpretării romantice este puţina simpatie ce o simte — în mod vizibil — Cervantes pentru acei care intervin ca să-l vindece pe eroul lui. Deoarece Cervantes este *împotriva* celor care îl dojenesc pe Don Quijote, trebuie să fie *de partea acestuia.* Astfel acţionează logica noastră romantică. Cervantes este — în acelaşi timp — mult mai simplu şi mult mai subtil. Nimic nu-i mai departe de el ca viziunea hugolescă şi justiţiară a romanului. Cervantes vrea pur şi simplu să ne arate că Don Quijote răspîndeşte în jurul lui

maladia ontologică. Contagiunea, vizibilă în cazul lui Sancho, îşi extinde efectele asupra tuturor fiinţelor frecventate de erou şi mai ales asupra acelora pe care le scandalizează 6au le irită nebunia lui.

Samson Carrasco — aspirantul la cavalerie — nu se înarmează cavaler decît pentru a-i reda sărmanului nobil sănătatea pierdută ; dar nu vrea să se dea bătut înainte ca Don Quijote să nu-l fi zvîrlit de pe şa. „Cred că nu există un nebun mai straşnic decît stăpînul meu — observă scutierul lui Samson — căci, pentru a-l face pe un alt cavaler să-şi recapete judecata pe care a pier- dut-o, devine el însuşi nebun şi porneşte să caute, ceea ce o dată găsit, poate să-i cadă din nou pe mutră".

Scutierul se dovedeşte bun profet. Umilirea suferită din partea lui Don Quijote provoacă ostilitatea lui Samson Carrasco. Acesta nu mai poate să depună armele înainte de a-l face să se tăvălească în ţărînă pe rivalul său triumfător. Acest mecanism psihologic îl fascinează vizibil pe Cervantes care înmulţeşte exemplele pe măsură ce-i citim opera. Altisidora, tînăra însoţitoare a ducesei, simulează că-i îndrăgostită de Don Quijote, dar se înfurie cu adevărat cînd este respinsă de acesta. Ce poate însemna deci o asemenea mînie dacă nu începutul unei pasiuni ?

Subtilitatea pur şi simplu diabolică a răului ontologic dă cheia multor episoade. înţelegem mai ales, de ce imitarea stîngace a lui Avellaneda şi succesul primei părţi devin o temă capitală în partea a doua din Don *Quijote.* Natura echivocă a acestui succes este minunat de donquijotească. Difuzarea operei răspîndeşte pînă la hotarele lumii creştine numele cavalerului şi stîrneşte vîlvă despre păţaniile lui. Şansele de contaminare se înmulţesc. Se imită imitatorul prin excelenţă ; opera care denunţă dorinţa metafizică este

înregimentată sub steagul lui; ea devine cel mai bun aliat al său. Ce-ar spune Cervantes dacă ar putea să citească interpretările exaltate care se succed de la sfîrşitul secolului XVIII, ce-ar spune despre Chamisso, Unamuno sau Andre Suares ? Iar romancierul ne sugerează ironic, că fiind încredinţat că demască răul ontologic seamănă poate puţin, el însuşi, cu toţi acei buni samariteni care o pornesc pe urmele lui Don Quijote pe drumul nebuniei.

Natura contagioasă a dorinţei metafizice este un punct capital al revelaţiei romaneşti. Aici, Cervantes revine neobosit. în timpul călătoriei la Barcelona, un necunoscut îl apostrofează pe Don Quijote în aceşti termeni : „La naiba cu Don Quijote de la Mancha!... Dacă eşti nebun, şi dac-ai fi numai pentru tine, închis în nebunia ta, răul n-ar fi aşa de mare ; dar ai însuşirea să-i faci nebuni şi ţicniţi pe toţi care-i cunoşti ; iar drept dovadă despre ce spun, nu trebuie decît să te uiţi la seniorii care te însoţesc. “

Don Quijote nu-i singurul personaj al lui Cervantes a cărui dorinţă e contagioasă. Anselme şi Lothar ne oferă un al doilea exemplu al acestui ciudat fenomen. Refuzul lui Lothar la zănaticele cereri ale prietenului său este mai puţin energic şi, mai ales, mai puţin stăruitor decît par s-o ceară în mod imperios caracterul atribuit personajului şi natura relaţiilor sale cu Anselme. Lothar se lasă ispitit de un fel de zăpăceală.

Aceeaşi zăpăceală îl conduce pe Velcianinov la logodnica lui Pavel Pavlovici. Ne aşteptăm, şi aici, la un refuz mai viguros. Dar Velcianinov acceptă invitaţia ; ca şi Lothar intră în jocul prietenului său întru mediere ; după cum ne spune Dostoievski, este victoria „unei ciudate porniri“. N-am mai termina cu asemănările dintre *Eternul soţ* şi *Curiosul obraznic.*

Dorinţa metafizică este totdeauna contagioasă. Ea devine din ce în ce mai intensă pe măsură ce mediatorul se apropie de erou. în realitate, contaminarea şi apropierea nu constituie decît unul şi acelaşi fenomen. Există mediere internă, cînd „luăm“ o dorinţă a vecinului, aşa cum ne-am îmbolnăvi de ciumă sau de holeră prin simplu contact cu cel infectat.

Vanitate şi snobism nu pot fireşte să înflorească decît pe un teren pregătit, în miezul unei vanităţi şi

a unui snobism care există. Cu cît mediatorul se apropie, cu atît se măresc ravagiile medierii. Manifestările colective

biruie manifestările individuale. Consecinţele acestei evoluţii sînt infinite şi nu vor apărea decît puţin cîte puţin.

Molipsirea este atît de generală, în universul medierii interne, incit orice individ poate deveni mediatorul vecinului său fără să înţeleagă rolul ce e pe cale să-l joace. Mediator fără s-o ştie, acel individ e poate incapabil el însuşi să dorească spontan. Va fi deci tentat să copieze copia propriei lui dorinţi. Ceea ce nu era la el, iniţial, decît un simplu capriciu o să se transforme în- tr-o pasiune violentă. Oricine ştie că orice dorinţă îşi dublează intensitatea atunci cînd este împărtăşită. Două triunghiuri identice şi de sens contrar se vor suprapune atunci unul peste altul. Dorinţa o să „circule** din ce în ce mai repede între cei doi rivali, sporind în intensitate la fiecare du-te-vino, aidoma curentului electric dintr-o baterie ce urmează să fie încărcată.

Acum avem un subiect-mediator şi un mediator-su- biect, un model-djscipol şi un discipol-model. Fiecare imită pe altul afirmînd în acelaşi timp prioritatea şi anterioritatea propriei sale dorinţi. Fiecare vede în celălalt un persecutor fioros de crud. Toate relaţiile sînt simetrice ; cei doi parteneri se cred despărţiţi de o prăpastie fără fund, dar nu putem spune nimic despre unul care să nu fie în aceeaşi măsură adevărat şi despre celălalt, înfruntarea sterilă a contrariilor devine tot mai atroce şi tot mai zadarnică în măsura în care cele două fiinţe se apropie una de alta şi dorinţa lor devine mai intensă.

Cu cît este mai intensă, cu atît ea ne apropie mai mult de rivalul detestat. Orice sugerează ceva unuia, sugerează la fel celuilalt, inclusiv dorinţa de a se deosebi cu orice preţ. Fraţii duşmani o pornesc deci totdeauna pe aceleaşi drumuri

mîniaţi la culme. Ei amintesc de cei doi notaibili din *Don Quijote* care străbat un munte behăind în căutarea unui măgar pierdut. Imitarea este atît de minunată încât cei doi se îndreaptă în fiecare clipă unul spre celălalt, crezînd că au găsit animalul. Dar animalul nu există ; l-au mîncat lupii.

Alegoria lui Cervantes transpune într-un comic echivoc suferinţele şi vanitatea medierii duble. Romancierii fac puţin caz de individualismul romantic care-i totdeauna, deşi caută adesea s-o ascundă, un rod al antagonismului. Societatea modernă nu mai este decît o *imitare negativă* şi strădania de a ieşi de pe drumurile bătătorite face în mod firesc ca toată lumea să recadă în rutină. Toţi romancierii au descris acest eşec al cărui mecanism se repetă pînă în cele mai mici amănunte ale existenţei cotidiene. Iată, bunăoară, „turul pe dig“ al burghezilor în vacanţă la Balbec.

> „Toţi acei oameni... prefăcîndu-se că nu văd, pentru a lăsa impresia că puţin le pasă unii de alţii, dar privindu-se pe furiş, spre a nu risca să se înfrunte, persoanele care mergeau lingă ei sau veneau din sens opus se loveau dimpotrivă de ele, se ţineau scai de ele, deoarece fuseseră reciproc din partea lor obiectul aceleiaşi atenţii ascunse sub dispreţul aparent/

O

Medierea dublă, sau reciprocă, o să ne îngăduie să completăm unele descrieri schiţate în primul capitol. L-am văzut pe domnul de Renal „copiindu-şi“ dorinţa de a avea un învăţător, după o dorinţă *imaginară* a lui Valenod. Asemenea dorinţă imaginară este rodul unei nelinişti cu totul subiective. Niciodată Valenod nu s-a gîn- dit să-l facă pe Julien învăţătorul copiilor săi. Sorel-ta- tăl nu-i decît un ticălos genial cînd spune „O să găsim mai bine în altă parte". Nimeni nu i-a făcut propuneri. Este primul surprins cînd află că „Domnul Primar" se interesează de feciorul său fără căpătîi.

Puţin mai tîrziu, îl vedem totuşi pe Valenod propu- nîndu-i lui Julien să intre în serviciul lui. Oare Stendhal îl confundă pe Valenod visat de

domnul de Renal cu Valenod cel adevărat care nici măcar nu se gîndeşte la Julien ? Stendhal nu confundă nimic ; el înţelege să dezvăluie, la fel ca Cervantes, natura contagioasă a do-

rinţei „metafizice[11]. Renal credea că imita dorinţa lui Va- lenod, dar acum Valenod imita dorinţa lui Renal.

Atunci situaţia devine foarte complicată. Lumea întreagă s-ar coaliza pentru a-l convinge pe domnul de Renal despre adevărul pe care domnul de Renal ar refuza încă să-l accepte. Omul de afaceri a bănuit totdeauna intenţiile lui Valenod faţă de Julien ; acum n-ar putea să se mai îndoiască pentru că faptele au confirmat intenţia sa mincinoasă. Realul ţâşneşte din iluzie şi furnizează acesteia o cauţiune înşelătoare. Printr-un proces analog, popoare şi politicieni aruncă unii asupra altora cu cea mai desăvîrşită bună credinţă din lume — responsabilitatea conflictelor ce îi fac să se înfrunte.

în medierea dublă, metamorfoza obiectului este comună la cei doi parteneri. Observăm aici rodul unei ciudate colaborări negative. Aşadar burghezii n-au nevoie „să-şi repete dovezile". Ei le contemplă zilnic în ochii dispreţuitori sau invidioşi ai celor aidoma lor. Putem neglija părerea unui vecin binevoitor; nu putem pune la îndoială mărturisirea involuntară a unui rival.

Julien valorează cît valorează, dar această valoare nu are nici o legătură cu primele lui succese. Făuritorii carierei lui nu-i poartă nici un interes adevărat, nici afecţiune sinceră. Sînt incapabili să aprecieze serviciile pe care tînărul le poate face pentru ei. Rivalitatea lor îi asigură lui Julien majorări de salariu şi perspective de viitor ; această rivalitatea îi deschide uşile palatului La Mole. între Julien cel adevărat şi Julien pe care şi-l dispută cei doi demnitari din Verrieres, depărtarea este la fel de mare ca între lighenaşul de bărbierit şi casca lui Mambrin, dar depărtarea şi-a schimbat natura. Iluzia nu-i hazlie, ca aceea a lui Don Quijote, ci fiindcă a încetat să mai existe — lucru

ciudat — se bucură de credit. Adevăratul burghez nu crede în platitudinile neplăcute. El face chiar din platitudinea neplăcută criteriul oricărui adevăr. în medierea dublă, dorinţa de a poseda obiectul e mai puţin intensă decît teama de a-l vedea stăpînit de altul. Ca şi celelalte elemente ale unui univers pe care burghezul l-ar vrea pe deplin „pozitiv", transfigurarea obiectului dorit, ea însăşi, a devenit negativă.

Fenomenul medierii duble îngăduie să interpretăm un pasaj deosebit de enigmatic al părţii a doua din *Don Quijote.* Altisidora, subreta ducesei care se dovedeşte foarte abilă ca să-l păcălească pe Don Quijote, se preface că moare, apoi că învie şi descrie celor din jur călătoria ei în lumea umbrelor :

> „Am reuşit să ajung pînă la uşă, unde am găsit o duzină de diavoli care se jucau cu mingea, toţi cu pantaloni şi-n vestă scurtă cu mîneci. Purtau ta- bare [XXVII] după moda flamandă cu manşete la fel, lă- sînd patru degete din braţ afară pentru ca mîinile să pară mai mari. Paletele lor erau de foc. Dar ceea ce mi-a provocat cea mai profundă uimire e că se foloseau de cărţi în loc de mingi, iar aceste cărţi erau umplute cu vînt şi viforniţă ! Lucru minunat şi nou. Totuşi nu asta m-a uluit atît, ci mai ales faptul că deşi ar fi fost firesc ca acei care câştigau să se bucure şi acei care pierdeau să fie mîh- niţi — aici toţi bombăneau, se burzuluiau şi se blestemau... M-a mai mirat şi altceva... după prima aruncare, „mingea" devenise inutilizabilă ; astfel că la fiecare lovitură cărţile vechi şi cele noi se înmulţeau. Era minunat !“

XXVII Haină medievală care se purta deasupra armurii (n. tr.).

Acest joc cu mingea al diavolilor simbolizează perfect caracterul reciproc pe care o ia imitarea în mediere dublă. Jucătorii se înfruntă dar se aseamănă, fiind chiar in- terşanjabili, căci fac întocmai aceleaşi gesturi. Mingea pe care şi-o trimit unul altuia simbolizează acel du-te- vino al dorinţei între subiectul-mediator şi mediatorul-subiect. Jucătorii sînt parteneri, adică se înţeleg, dar numai asupra neînţelegerii. Nimeni nu vrea să piardă şi totuşi, lucru ciudat, nu mai există, în acest joc, decît cei care pierd : „toţi bombăneau, se burzuluiau şi se blestemau". Fiecare, o ştim, îl face pe un *Altul* răspunzător de nenorocirea care-l copleşeşte. Iată aici medierea dublă, pentru toţi cauză egală de suferinţă ; iată conflictul steril de care nu se pot niciodată desprinde aceşti liberi asociaţi care sînt jucătorii. Istorisirea Altisidorei este o alegorie foarte clară ce-l priveşte pe Don Quijote, căci lui Don Quijote i se adresează tînăra. De altminteri, aceasta dă pasajului caracterul enigmatic ; nu mai mult decît în nuvela *Curiosul obraznic,* această . istorisire nu pare la locul potrivit în romanul lui Don Quijote. Nu se observă raportul care uneşte sublima nebunie a cavalerilor cu sordida pasiune a jucătorilor diavoleşti. Acest raport ilustrează perfect teoria „metafizică" a dorinţei şi trecerea inevitabilă de la medierea externă la medierea internă. în această curioasă istorisire, Cervantes susţine ironic unitatea dorinţei triunghiulare. Orice dorinţă potrivit *Altuia* oricît de nobilă şi inofensivă ni se pare la început, duce victima încetul cu încetul spre regiuni infernale. Medierii solitare şi îndepărtate a lui Don Quijote îi urmează medierea dublă. Partenerii jocului cu mingea nu sînt niciodată mai puţin de doi, dar numărul lor poate creşte la nesfîrşit. Altisidora afirmă vag că a văzut o „duzină[44] de diavoli. Dacă-i dublă, medierea poate deveni triplă, cvadruplă,

multiplă. Ea poate sfîrşi prin a afecta colectivitatea în întregime. Jocul rapid al paletelor „care erau din văpăi" simbolizează accelerarea prodigioasă a procesului „metafizic" cînd ajungem la „porţile" infernului, adică la stadiile ultime ale medierei.

Forţa constrîngătoare a iluziei creşte pe măsură ce contaminarea se extinde şi numărul victimelor se înmulţeşte. Nebunia iniţială se intensifică, se „pîrguieşte[44], „înfloreşte", se oglindeşte în toate privirile. Fiecare mărturiseşte în favoarea ei. Urmările pe care le provoacă sînt atît de spectaculoase, încît germenele său himeric este înmormîntat pentru totdeauna. Toate valorile sînt duse cu sine în acest vîrtej. Modele şi copii se reînnoiesc din ce în ce mai repede în jurul burghezului care nu trăieşte aici mai puţin în veşnicie, permanent fermecat în faţa ultimei mode, a ultimului idol, a ultimului slogan. Ideile şi oamenii, sistemele şi formulele se succed într-o horă mereu mai sterilă. Acesta-i vîntul şi viforniţa pe care şi le trimit jucătorii-diavoli ai Alti- sidorei. Ca totdeauna la Cervantes, aspectele literare ale sugestiei sînt puse în evidenţă în mod deosebit. La fiecare lovitură de paletă „cărţile vechi şi cele noi se înmulţesc. E minunat !“ Trecem încetul cu încetul de la romanele cavalereşti la romanele-foileton şi la formele modeme ale sugestiei colective, totdeauna mai abundente, totdeauna mai obsedante... Astfel publicitatea cea mai abilă nu caută să ne convingă că un produs este excelent, ci că este dorit de *Alţii.* Structura triunghiulară pătrunde în cele mai neînsemnate amănunte ale existenţei cotidiene. Pe măsură ce coborim în infernul medierii reciproce procesul descris de Cervantes devine totdeauna mai universal, mai derizoriu şi mai catastrofic.

O

La originea unei dorinţe se află mereu — afirmăm noi — spectacolul unei alte dorinţe, reală sau iluzorie. Această lege suferă, se pare, numeroase excepţii. Oare nu *nepăsarea* neaşteptată a Mathildei înflăcărează dorinţa lui Julien ? Iar, puţin mai tîrziu, oare nu nepăsarea eroic simulată de Julien, mai mult decît dorinţa rivală a doamnei Fervacques, trezeşte dorinţa Mathildei ? Nepăsarea joacă, în geneza acestor dorinţe, un rol ce pare să contrazică rezultatele analizelor noastre.

înainte de a răspunde la această obiecţie, trebuie să deschidem o scurtă paranteză. Prezenţa unui rival nu-i necesară în dorinţa sexuală, pentru a putea califica această dorinţă drept triunghiulară. Fiinţa iubită se dedublează în obiect şi subiect sub privirea amantului. Sartre a sezisat acest fenomen şi pe el îşi întemeiază în *Fiinţa şi Neantul* analiza despre iubire, sadism şi masochism. Dedublarea face să apară un triunghi ale cărui trei vîrfuri sînt ocupate de amant, iubită şi corpul acesteia. Dorinţa sexuală, ca toate dorinţele triunghiulare, este totdeauna contagioasă. Cine spune contagiune spune în mod obligatoriu cea de a doua dorinţă privind *acelaşi* obiect ca şi dorinţa originară. A imita dorinţa a- mantului său înseamnă a se dori pe *sine însăşi,* datorită dorinţei acestui amant. Asemenea modalitate specifică medierii duble se numeşte *cochetărie.*

Cocheta nu vrea să-şi dăruiască preţioasa persoană dorinţelor pe care le provoacă, dar ea n-ar fi atît de preţuită dacă n-ar provoca astfel. Preferinţa pe care şi-o atribuie cocheta se întemeiază în mod exclusiv pe preferinţa pe care i-o acordă *Alţii.* Iată de ce cocheta caută lacom

dovezile acestei preferinţe ; ea întreţine şi aţîţă dorinţele amantului său nu pentru a i se dărui ci pentru a-l refuza mai bine.

Nepăsarea cochetei faţă de suferinţele amantului său nu-i simulată, dar nu are nici o legătură cu nepăsarea obişnuită. Ea nu înseamnă absenţa dorinţei : este reversul unei dorinţe faţă de sine însăşi. Amantul nu se înşală în această privinţă. Crede chiar că recunoaşte în nepăsarea iubitei sale acea autonomie „divină" de care se simte el însuşi lipsit şi pe care arde de nerăbdare s-o cucerească. Totuşi cochetăria biciuieşte dorinţa iubitului. Şi această dorinţă, la rindul ei, furnizează o nouă hrană cochetăriei. Există aici un cerc vicios care este acela al medierii duble.

„Disperarea" iubitului şi cochetăria iubitei sporesc împreună, căci cele două sentimente sînt copiate unul după celălalt. E aceeaşi dorinţă, totdeauna mai intensă, care circulă între cei doi parteneri. Dacă cei ce se iubesc nu sînt niciodată de acord, cauza nu-i că sînt prea „deosebiţi", cum se afirmă obişnuit şi în romanele sentimentale, ci pentru că seamănă prea mult unul cu altul, pentru că sînt toţi copiile unora faţă de alţii. Dar cu cît seamănă mai mult, cu atît se visează mai deosebiţi. Acest *Însuşi* care îi obsedează este conceput ca fi-ind un *Altul* absolut. Medierea dublă asigură un antagonism la fel de radical pe cît este de vid, antagonism absolut perfect de identic a două figuri simetrice şi de sens invers.

Aici, ca în alte părţi, apropierea dă naştere conflictului. E vorba de o lege fundamentală ce guvernează la fel mecanismul iubirii „cerebrale" ca şi evoluţia socială. Această apropiere niciodată cunoscută dar mereu presimţită provoacă disperarea amantului ; acesta nu-şi poate dispreţui iubita fără a se dispreţui pe sine ; nu poate s-o

dorească fără ca ea să se dorească pe sine. Devine, ca Alceste *mizantrop* [x].

Acum putem să închidem paranteza şi să răspundem la obiecţia pe care o formulasem adineauri. în universul medierii interne, nepăsarea nu este niciodată doar neutră. Nu-i niciodată pură absenţă a dorinţei. Ea apare totdeauna observatorului ca aspectul exterior al unei dorinţe de sine însuşi. Această dorinţă prezumată este imitată. Dialectica nepăsării nu contrazice, ea confirmă legile dorinţei metafizice.

Indiferentul pare că posedă totdeauna acea stăpînire de sine radioasă, al cărei secret îl căutăm cu toţii. El pare că trăieşte în circuit închis, bucurîndu-se de fiinţa lui, într-o beatitudine pe care nimic n-o tulbură. El este zeu... Prefăcîndu-se nepăsător faţă de Mathilde şi aţîţînd dorinţa doamnei de Fervacques, Julien nu oferă tinerei imitarea *unei* dorinţe, ci a două dorinţe. Caută să înmulţească şansele de contaminare. Aceasta este „politi-

[1] Cochetăria este de altfel o mediere nesigură, frizînd spaima, şi care cere imperios să fie reînnoită constant de noi dorinţe. Ea aparţine zonelor superioare ale medierii interne. Cînd mediatorul se apropie de subiectul care doreşte, cochetăria dispare. Femeia iubită nu sucombă contagiunii iubitului său. Dispreţul secret ce-i consacră e prea intens pentru ca dorinţa iubitului să reuşească să-i fie o contrapondere. Asemenea dorinţă nu înnobilează femeia în propriii ei ochi, dar îl înjoseşte pe iubit. Acesta este anexat regatului banalităţii, prostului gust şi sordidului unde se află obiectele care *se lasă posedate* (n. aut.). ca rusă“ a acelui dandy Karasov. Dar Karasov nu este născocit. Sorel-tatăl cumulează dinainte cele două reţete în negocierile sale cu domnul de Renal. Simulează, faţă de acesta, o nepăsare ce pune în valoare vagile sale aluzii despre propuneri mai avantajoase. între isteţimea şireată a ţăranului din Franohe-Comte şi rafinamentele iubirii cerebrale nu-i nici o deosebire de structură.

O

Orice dorinţă în universul medierii interne, poate da naştere unor dorinţe concurente. Dacă subiectul care doreşte cedează avîntului ce-l duce spre obiect, dacă oferă dorinţa lui drept spectacol altuia, se creează, la fiecare pas, obstacole noi şi se intensifică obstacolele existente. Secretul reuşitei, în afaceri ca şi în iubire, este prefăcătoria. Trebuie să-ţi disimulezi dorinţa pe care o simţi, trebuie să simulezi pe cea care n-o simţi. Trebuie să minţi. Totdeauna, datorită minciunii, personajele stendhaliene reuşesc să-şi atingă scopurile, cel puţin dacă n-au de-a face cu o fiinţă pătimaşă. Dar fiinţele pătimaşe sînt infinit mai rare în universul postrevoluţionar.

Să arăţi unei femei vanitoase că o doreşti înseamnă să-ţi dezvălui eul inferior, repetă adesea Stendhal. înseamnă deci a te expune să doreşti totdeauna fără a stîmi niciodată dorinţa. Cînd medierea dublă năvăleşte în domeniul iubirii, orice speranţă de reciprocitate dispare. Flaubert formulează în corespondenţa sa principiul absolut că „niciodată două fiinţe nu iubesc în acelaşi timp“ Orice înţelegere a dispărut dintr-un sentiment ce se defineşte prin înţelegerea însăşi. Cuvîntul supravieţuieşte lucrului şi înseamnă *contrariul* a ceea

[1] DURRY (Marie-Jeanne), *Flaubert et ses projets inedits* (n. aut.).

ce însemna iniţial. Transcendenţa deviată se caracterizează totdeauna printr-o deviere în acelaşi timp subtilă şi grosolană a limbajului. Ca ziua şi noaptea este iubirea Mathildei şi aceea a doamnei

de Renal, dar ne folosim de acelaşi cuvînt pentru ambele sentimente.

Pasiunea romantică este deci exact inversul a ceea ce pretinde să fie. Nu înseamnă abandon faţă de un *Altul,* ci război neînduplecat între două vanităţi rivale. Iubirea egoistă a lui Tristan şi Isolda, primii eroi romantici, vestesc un viitor al discordiei. Denis de Rougemont analizează mitul cu o rigoare extremă şi ajunge la adevărul pe care-l ascunde poetul : adevărul romancierilor. Tristan şi Isolda „se iubesc reciproc, dar fiecare nu-l iubeşte pe celălalt decît *pornind de la sine nu de la celălalt.* Nenorocirea lor îşi găseşte astfel sursa într-o falsă reciprocitate, mască a unui dublu narcisism. Intr-o măsură atît de mare, încît, în unele momente, simţim cum străbate în excesul pornirii lor un fel de ură a iubitului".

Ce rămîne subînţeles la îndrăgostiţii lui Thomas [1] şi Beroul[XXVIII] [XXIX] este perfect înţeles în romanul stendhalian. La fel ca doi dansatori care ascultă de bagheta unui nevăzut şef de orchestră, cei doi parteneri observă o simetrie perfectă : mecanismul dorinţei lor este identic. Pre- făcîndu-se nepăsător, Julien face din nou să funcţioneze la Mathilde, un resort asemănător cu propriul său resort, acela a cărui cheie o deţine tînăra. Medierea dublă transformă relaţiile amoroase într-o luptă ce se desfăşoară potrivit unor reguli imuabile. Victoria aparţine aceluia din cei doi îndrăgostiţi, care-şi susţine cel mai bine minciuna sa. A-ţi dezvălui dorinţa este o greşeală ce poate fi cu atît mai puţin

---

XXVIII Truver anglo-normand din sec. XII, autorul unui roman în versuri despre Tristan şi Isolda (n. tr.).

XXIX Truver normand din sec. XII care a povestit legenda lui Tristan şi Isolda (n. tr.).

iertată cu cît nu vei mai fi tentat s-o comiţi îndată ce partenerul o va fi comis el însuşi.

Julien a comis o asemenea greşeală la începutul relaţiilor sale cu Mathilde. Atenţia lui încordată a slăbit un moment; Mathilde era a lui ; el n-a ştiut să-i ascundă o fericire la drept vorbind destul de „călduţă“, însă suficientă pentru a o îndepărta pe această vanitoasă de lingă el. Julien nu reuşeşte să restabilească situaţia decît printr-o ipocrizie în adevăr eroică. Trebuie să ispăşească un moment de sinceritate sub un munte de minciuni. O minte pe Mathilde, o minte pe doamna de Fer- vacques, minte toată familia la Mole. Povara acumulată de aceste minciuni face — în sfîrşit — să încline balanţa în favoarea sa ; curentul de imitare se inversează şi Mathilde se azvîrle în braţele lui.

Mathilde se recunoaşte *sclavă.* Termenul nu-i prea tare şi ne luminează natura luptei. în medierea dublă fiecare îşi joacă libertatea lui împotriva libertăţii celuilalt. Lupta se termină, îndată ce unul din combatanţi îşi mărturiseşte dorinţa şi îşi umileşte mîndria. Orice inversare a imitării este totuşi cu neputinţă, căci dorinţa declarată a *sclavului* distruge pe aceea a *stăpinului* şi „fixează" nepăsarea sa reală. Această nepăsare, în schimb, exasperează sclavul şi intensifică dorinţa. Cele două sentimente sînt identice pentru că sînt copiate unul după altul ; deci nu pot decît să sporească „văzîndu-se“ unul pe celălalt. îşi exercită presiunea în aceeaşi direcţie şi asigură stabilitatea structurii.

Această dialectică a „stăpînului şi a sclavului" prezintă curioase analogii, precum şi mari deosebiri cu dialectica hegeliană. Dialectica

hegeliană se situează în- tr-un trecut de violenţă. Ea îşi istoveşte ultimele efecte o dată cu ivirea lui Napoleon. Dimpotrivă dialectica ro- manescă apare în universul postnapoleonian. Pentru Stendhal ca şi pentru Hegel, domnia violenţei individuale s^a terminat; acestei domnii trebuie să-i facă loc altceva. Hegel se încrede în logica şi în gîndirea istorică pentru a determina acest altceva. Cînd violenţa şi arbi- trariul încetează să domnească în raporturile umane, *Befriedigung,* reconcilierea, trebuie să-i urmeze în mod necesar. Domnia spiritului trebuie să înceapă. Hegeli- enii contemporani, şi îndeosebi marxiştii, n-au renunţat la această speranţă : Hegel, afirmă ei, s-a înşelat puţin în ce priveşte data. El n-a ştiut să ţină seama, în calculele lui, de factorii economici.

Romancierul, el, se teme de deducţiile logice. Priveşte în jurul lui şi priveşte în sine însuşi. Nu descoperă nimic care să vestească faimoasa reconciliere. Vanitatea stendhaliană, snobismul proustian şi subterana dostoievskiană sînt forma nouă pe care o ia lupta conştiinţelor într-un univers al non-violenţei fizice, şi, la nevoie, a non-violenţei economice. Forţa nu-i decît arma cea mai grosolană pentru conştiinţele aţîţate unele împotriva altora şi roase de propriul lor neant. Lipsiţi-i de această armă, ne spune Stendhal, şi ei îşi vor fabrica altele noi pe care veacurile trecute n-au ştiut să le prevadă. Ei îşi vor alege noi locuri de luptă, aidoma cu acei jucători incorigibili pe care o legislaţie patemalistă n-ar şti să-i ocrotească împotriva lor înşile, căci născocesc, la fiecare interdicţie, noi moduri de a-şi pierde banii.

[...] Formele „subterane“ ale luptei conştiinţelor

sînt studiate de romancierii moderni. Dacă romanul este locul celui mai mare adevăr existenţial şi social al secolului XIX, cauza e că el este singurul ce se îndreaptă spre zonele existenţei unde se refugiază energia spirituală. Triunghiul dorinţei nu-i mai preocupă decît pe a- matorii de vodeviluri şi pe romancierii de geniu. Valery avea dreptate să facă o asemenea asociaţie, dar n-aivea dreptate să deducă din această promiscuitate — pentru el scandaloasă — un argument foarte burghez şi foarte academic împotriva genului romanesc. Isteţimea valery- ană întîlneşte, la urma urmelor, caracterul dificil al doctrinei pozitiviste într-o aceeaşi orbire faţă de adevărul romancierilor. Nu trebuie să ne mirăm deoarece, atît o parte cit şi cealaltă, apără mitul propriei autonomii [...] Numai romancierul, în măsura precisă în care recunoaşte propria sa servitute, tatonează spre concret, adică spre dialogul ostil dintre *Eu* şi un *Altul* care parodiază lupta hegeliană pentru recunoaştere.

Cele două teme din *Fenomenologia spiritului* care atrag atenţia în mod deosebit cititorilor contemporani sînt „conştiinţa nefericită" şi „dialectica stăpînului şi sclavului". Simţim toţi — confuz — că numai o sinteză a celor două teme fascinante ar putea să ne explice problemele noastre : tocmai această sinteză originală, cu neputinţă la Hegel, dialectica romanescă ne îngăduie s-o întrezărim. Eroul medierii interne este o conştiinţă nefericită, care retrăieşte lupta primordială în afară de orice ameninţare fizică jucîndu-şi libertatea în cea mai neînsemnată din dorinţele lui.

Dialectica hegeliană se întemeiază pe curajul

fizic. Aceluia căruia nu îi e frică va fi stăpînul, aceluia care îi e frică va fi sclavul. Dialectica romanescă se bazează pe ipocrizie. Violenţa, departe de a servi interesele a- celuia care o foloseşte, dezvăluie intensitatea dorinţelor lui ; este deci un semn de sclavie. Ochii Mathildei scînteiază de bucurie cînd Julien ia o sabie de pe panoplia din bibliotecă. Julien sezisează această bucurie şi pune înapoi prudent arma a cărui rol decorativ e simbolic.

In universul medierii interne — cel puţin în zonele superioare — forţa şi-a pierdut prestigiul. Drepturile elementare ale indivizilor sînt respectate, dar dacă nu eşti destul de puternic pentru a trăi liber, cedezi far-

mecelor concurenţei vanitoase. Triumful *Negrului* asupra *Roşului* simbolizează această înfrîngere a forţei. Prăbuşirea, Imperiului şi instalarea unui regim reacţionar şi clerical sînt *semnele* unei revoluţii metafizice şi sociale de o însemnătate incalculabilă. Contemporanii n-au înţeles că Stendhal se înalţă — începînd cu *Roşu şi Negru* — deasupra certurilor partinice. Dar oare noi înşine l-am înţeles ?

ROŞUL ŞI NEGRUL

ISTORICII literari ne spun că cele mai multe idei stendhaliene sînt moştenite de La filozofi sau ideologi.

Acest romancier socotit atît de strălucit n-ar avea deci nici o idee oare să-i aparţină. Ar fi rămas fidel pînă la moarte gînidirii altora... Asemenea legendă are o viaţă aspră... Place la fel acelora care ar vrea un roman fără iscusinţă precum şi acelora ce caută un sistem sten- dhalian gata făurit şi cred că-l descoperă în scrierile de tinereţe, adică în singurele texte mai mult sau mai puţin didactice pe care le-a creat vreodată Stendhal.

Si visează la o uriaşă cheie ce ar deschide toate porţile operei sale. Se scoate, fără dificultate, un adevărat tnisou din puerilele *Scrisori* către Pauline, din *Jurnal* şi *Filosofia nova.* Acest fier vechi face mare zgomot, dar porţile rămîn închise. Niciodată nu se va explica o pagină din *Roşu şi Negru* cu ajutorul lui Cabanis [1] sau a lui Destutt de Tracy[XXX] [XXXI]. în afară de cîteva împrumuturi fără viitor din „sistemul temperamentelor" nu găsim nici urmă din teoriile tinereţii în romanele maturităţii. Sten- dhal e unul din narii gînditori ai timpului său care şi-a cîştigat independenţa datorită giganţilor epocii precedente. Iată de ce poate aduce zeilor din tinereţea lui omagiul unui egal. Cei mai mulţi dintre contemporanii săi romantici sînt incapabili

---

XXX CABANIS (Georges) (1757—1808). Medic şi filozof francez cunoscut îndeosebi prin lucrarea sa : „Tratat despre fizicul şi moralul omului" (1802) (n. tr.).

XXXI DESTUTT DE TRACY (Antoine Louis Claude) (1754—1836). Filozof francez de origină elveţiană. Lucrări mai importante : *Elemente de ideologie* (1804), *Gramatică generală* (1803), *Logica* (1805), *Tratat despre voinţă* (1815) (n. tr.).

să facă astfel. Mare-i stima pe care o au faţă de Pantheonul raţionalist, dar dacă li se ia fantezia de a raţiona ne credem reveniţi în secolul luminilor. Părerile sînt diferite şi chiar antitetice ; cadrele intelectuale nu s-au schimbat.

Stendhal nu renunţă la gîndire în ziua cînd renunţă să copieze gîndirea altora ; el începe să gîndească prin sine însuşi. Dacă scriitorul nu-şi schimbase niciodată părerea cu privire la marile probleme politice şi sociale, de ce ar afirma — la începutul *Vieţii lui Henri Brulard* — că punctul său de vedere asupra nobilimii în sfîrşit tocmai s-a fixat ? Nimic nu este mai important decît nobilimea în viziunea stendhaliană, dar acest punct de vedere definitiv nu-i expus sistematic nicăieri. Adevăratul Stendhal provoacă silă didacticismului. Gîndirea sa originală *se află* în roman şi numai în roman, căci îndată ce Stendhal scapă de influenţa romanelor sale, spectrul *Altuia* începe să-i dea tîrcoale. Trebuie deci să extragem totul din romane. Textele neromaneşti aduc uneori precizări, dar trebuie să le folosim cu prudenţă.

Departe de a acorda trecutului o încredere oarbă, Stendhal în *Despre Iubire* pune problema *erorii* la Mon- tesquieu şi la alte minţi luminate din secolul XVIII. De ce, se întreabă pretinsul discipol, aceşti observatori subtili care sînt filozofii au greşit total în viziunile lor despre viitor ? La sfîrşitul *Memoriilor unui turist,* a- ceastă temă a erorii filozofice este reluată şi aprofundată. Stendhal nu găseşte nimic, la Montesquieu, ce îngăduie condamnarea unui Ludovic-Filip. Regele-burghez aduce francezilor o libertate şi o prosperitate superioare a tot ce au cunoscut înainte de el. Progresul este real, dar nu e însoţit pentru cei cărora le este administrat de sporirea fericirii prevăzută de teoreticieni.

Eroarea filozofilor îi arată lui Stendhal propria-i

misiune. El trebuie să rectifice judecăţile inteligenţei abstracte la contactul cu experienţa. Bastiliile intacte limitau viziunea gînditorilor prerevoluţionari. Bastiliile s^au prăbuşit; lumea se transformă cu o viteză vertiginoasă. Stendhal se descoperă „călare“ pe mai multe universuri. Observă monarhia constituţională, dar n-a uitat vechiul regim ; l-a slujit pe Napoleon ; a trăit în Germania şi Italia; a vizitat Anglia; e la curent cu numeroase lucrări ce apar despre Statele Unite.

Toate noţiunile despre care se ocupă Stendhal sînt îmbarcate în aceeaşi aventură, dar călătoria este mult mai puţin rapidă. Romancierul trăieşte într-un adevărat laborator de observare istorică şi sociologică. Romanele stendhaliene nu sînt, într-un sens, decât acelaşi laborator, la puterea doua. Aici, Stendhal, pune faţă în faţă diverse elemente ce ar rămîne izolate unele de altele, chiar în lumea modernă. El confruntă provincia şi Parisul, aristocraţii şi burghezii, Franţa şi Italia şi chiar prezentul şi trecutul. Diversele experienţe se desfăşoară, şi toate au acelaşi ţel : sînt menite să lăspundă la aceeaşi întrebare fundamentală: „De ce nu sînt fericiţi oamenii în lumea modernă ?“

Această problemă nu este originală. Toată lumea, sau aproape, şi-o punea pe vremea lui Stendhal. Dar rari sînt acei care şi-o pun cu bună credinţă şi n-o soluţionează *a priori* cerind o revoluţie în plus sau o revoluţie în minus. în scrierile lui neromâneşti, Stendhal pare să le ceară frecvent în acelaşi timp. Dar nu trebuie să ne frămîntăm prea mult din cauza acestor texte secundare. Adevăratul răspuns al lui Stendhal se confundă cu opera romanescă ; e risipit în această operă ; e difuz ; e plin de şovăiri şi reluări ; e la fel de prudent pe cît poate fi Stendhal de hotărît, cînd exprimă faţă de alte păreri, părerea sa „personală".

O

De ce nu sînt fericiţi oamenii în lumea modernă ? Răspunsul lui Stendhal nu poate fi exprimat în limbajul partidelor politice sau al diverselor „ştiinţe sociale". El este un non-sens pentru bunul simţ burghez, sau pentru „idealismul" romantic. Nu sîntem fericiţi, afirmă. Stendhal, pentru că sîntem vanitoşi.

Răspunsul nu dezvăluie numai aspecte morale şi psihologice. Vanitatea stendhaliană comportă un aspect istoric ce este esenţial şi pe care trebuie acum să-l clarificăm. Pentru a duce la un bun sfîrşit o asemenea sarcină, trebuie mai întîi să expunem această idee despre nobleţe asupra căreia Stendhal, în *Viaţa lui Henri Bru- lard,* ne spune că s-a fixat târziu.

Pentru Stendhal, este nobilă fiinţa ale cărei dorinţe îşi au sursa în ea însăşi, străduindu-se să le realizeze cu ultima energie. Nobleţe, în sensul spiritual al termenului, este deci sinonimul foarte exact al pasiunii. Fiinţa nobilă se înalţă deasupra celorlalte prin forţa dorinţei sale. Trebuie, iniţial, să existe nobleţe în sensul spiritual, pentru ca să existe nobleţe în sens social. La un anume moment al istoriei, aşadar, cele două înţelesuri ale cuvântului nobil au coincis, cel puţin teoretic. Această coincidenţă o ilustrează *Cronicile italiene.* In Italia secolelor XIV şi XV, cele mai intense pasiuni iau naştere şi se desfăşoară în elita societăţii.

Un asemenea acord relativ între organizarea socială şi ierarhia naturală a oamenilor nu poate dura. Pentru ca să înceapă să se destrame este de ajuns, intr-un sens, ca nobilul să-şi dea seama de aceasta. E nevoie de o comparaţie pentru a se descoperi superior celorlalţi oameni : cine spune comparaţie spune apropiere, aşezare[44] pe acelaşi plan, identitate de tratare între oameni fără ca înainte să ne punem această problemă, oricît de

trecător ar fi. Acel dute-vino între mîndrie şi umilinţă, acel dute-vino care defineşte dorinţa metafizică, este prezentă chiar în această primă comparaţie. Nobilul care compară este atunci ceva mai nobil din punct de vedere social, dar este ceva mai puţin nobil în sens spiritual, începe o acţiune de reflexie, care desparte încetul cu încetul nobilul de propria sa „noblețe[44] şi o transformă într-o simplă posesie mijlocită de privirea „nenobilă[44].

Aşadar nobilul este fiinţa pătimaşă, prin excelenţă, ca individ, dar nobilimea, din punct de vedere al clasei din care face parte, este sortită vanităţii. Cu cît nobilimea se transformă în castă şi devine ereditară, cu atît este mai inaccesibilă pentru fiinţa pasionată care ar putea proveni din rîndurile oamenilor de rînd şi în aceeaşi măsură se agravează răul ontologic. Totuşi, nobilimea nu va înceta să îndrume spre vanitate celelalte clase menite s-o imite şi s-o ia înaintea acestora pe drumul fatal al dorinţei metafizioe.

Deci, clasa nobilă este prima ce va decade. Iar istoria acestei decadenţe se confundă cu evoluţia inevitabilă a dorinţei metafizice. Nobilimea este deja coruptă de vanitate, atunci cînd năvăleşte la Versailles, atrasă de ispita vanelor recompense. Ludovic al XlV-lea nu este nici semi-zeul pe care-l venerează regaliştii, nici tiranul oriental urît de iacobini. E un politician abil care se teme de marii seniori şi face din vanitatea lor un mijloc de a guverna, accelerând astfel descompunerea sufletului nobil. Aristocraţia se lasă antrenată de monarh în rivalităţi sterile, el rezervîndu-şi dreptul de a le arbitra. Ducele de Saint-Simon, lucid dar fascinat de rege, observă, fără a-şi potoli niciodată mînia, această jugănire a nobilimii. Istoric al „urii neputincioase", Saint-Sime^ este unul din profesorii de seamă ai lui Stendhal şi Proust.

Monarhia absolută este o etapă spre revoluţie şi

spre formele cele mai modeme ale vanităţii. Dar nu este decît o etapă. Vanitatea curteană se opune nobilimii autentice, dar se opune la fel şi vanităţii burgheze. La Versailles, cele mai neînsemnate dorinţe trebuie să fie sancţionate şi legitimate de un capriciu al monarhului. Existenţa este o imitare perpetuă a lui Ludovic al XIV. Regele-soare este mediatorul tuturor fiinţelor **ca**re-l înconjoară. Şi acest mediator rămîne despărţit **de** fidelii săi printr-o depărtare spirituală prodigioasă. **Re**gele nu poate deveni rivalul propriilor supuşi. Domnul de Montespan ar suferi mai mult dacă soţia lui l-ar înşela cu un muritor de rînd. Teoria „dreptului divin" defineşte perfect tipul specific al *medierii externe* ce înfloreşte la Versailles şi în toată Franţa în timpul ultimelor două veacuri ale monarhiei.

Care era starea sufletească a acelui curtean din Vechiul Regim sau, mai curînd, ce gîndea Stendhal despre ea ? Cîteva personaje secundare ale ficţiunii stendhali- ene şi observaţiile rapide, dar sugestive, risipite în cele mai mult de douăzeci de opere ale sale, aduc la această întrebare un răspuns destul de precis. Suferinţele provocate de vanitate în secolul XVIII sînt intense, dar nu insuportabile. Se ştia încă să se petreacă la umbra protectoare a monarhului, cam aşa cum o fac puştii la picioarele părinţilor. Simt chiar o plăcere delicată să critice regulile frivole şi riguroase ale unei existenţe tot-deauna trîndave. Marele senior este de o dezinvoltură şi o bună-cuviinţă desăvîrşite, căci se simte mai aproape de „soare** decît celelalte fiinţe umane, prin urmare ceva mai uman decît ele şi deplin iluminat de razele divine. El ştie totdeauna foarte exact ce trebuie să spună şi să nu spună, ce trebuie să facă şi să nu facă. Aşadar, nu se teme de ridicol pentru el însuşi, dar rîde cu plăcere de ridicolul altora. Pentru el este ridicol, tot ce se de-părtează oricît de puţin în lume de ultima modă de la Curte. Deci ridicolul există pretutindeni unde nu

se află Versailles şi Paris. Este cu neputinţă să-ţi închipui un mediu mai favorabil pentru înflorirea unui teatru comic ca acest univers de curteni. Nici o aluzie nu se pierde într-un public atît de minunat *unic.* Diderot ar fi foarte mirat să afle că nu se mai rîde la teatru de cînd nu mai există „tiran** !
Revoluţia nu distruge decît un lucru, cel mai de sea**mă,** deşi pare sec minţilor seci : dreptul divin al regilor. După Restauraţie, regii mai urcă pe tron : Ludovic, Carol şi Filip ; se cramponează aici, coboară mai mult sau mai puţin grăbiţi ; numai proştii acordă atenţie acestei monotone gimnastici. Monarhia nu mai există. Romancierul stăruie îndelung asupra acestui adevăr în ultima parte din *Lucien Leuwen.* Fastul Castelului nu sucseşte capul unui bancher cu spirit pozitiv. Adevărata putere se află în altă parte. Şi acest pseudo-rege care-i Ludovic-Filip joacă la bursă, făcîndu-se astfel — decădere supremă — *rivalul* propriilor supuşi.

Această trăsătură de caracter ne dă cheia situaţiei. Medierii externe a curteanului i s-a substituit un sistem de mediere internă din care face parte pseudo-monarhul însuşi. Revoluţionarii credeau că distrug orice vanitate distrugînri privilegiul nobiliar. Dar vanitatea este ca unul din acele cancere de neoperat care se răspîndesc în tot organismul sub formă agravată atunci cînd le crezi extirpate. Cine poate fi imitat cînd nu se mai imită „tira- nul“ ? Totuşi se copiază unul pe altul. Idolatria faţă de unul singur este înlocuită prin ura a sute de mii de rivali. Balzac afirmă, şi el, că mulţimea modernă, a cărei lăcomie nu mai este zăgăzuită, nici oprită de monarhie între limite acceptabile, n-are alt zeu decît invidia. *Oamenii vor fi zei unii pentru alţii.* Tineri nobili şi burghezi vin să se îmbogăţească la Paris ca odinioară curtenii la Versailles. Se înghesuie în mansardele Cartierului

Latin, ca în mansardele Castelului. Această „democraţie" este o vastă Curte burgheză ai cărei curteni sînt pretutindeni, iar monarhul nicăieri. Balzac, ale cărui observaţii în această privinţă se întîlnesc frecvent cu cele ale lui Stendhal, a descris şi el acest fenomen : „în monarhie nu aveţi decît curteni şi servitori, pe cînd cu o Chartă sînteţi serviţi, măguliţi, mîngîiaţi de oameni liberi". Referitor la Statele Unite, Tocqueville vorbeşte la fel despre spiritul de Curte care domneşte în democraţii. Reflexiile sociologului explică concludent trecerea de la medierea externă la medierea internă :

„Cînd prerogativele de naştere şi bogăţie au fost distruse şi toate profesiunile sînt deschise tuturor şi se poate ajunge prin propriile forţe în vîrful fiecăreia din ele, o carieră uriaşă şi uşoară pare să se ofere ambiţiilor oamenilor, care îşi închipuie cu plăcere că sînt chemaţi să îndeplinească destine de seamă. Dar aceasta-i o părere greşită pe care experienţa o corijează în fiecare zi. Aceeaşi egalitate ce îngăduie fiecărui cetăţean să-şi făurească vaste speranţe, îi face pe toţi cetăţenii slabi din punct de **vedere individual. Ea** limitează pretutindeni forţele lor, în timp ce îngăduie dorinţelor să se extindă. ...Au distrus privilegiile stingheritoare ale unora dintre semenii lor ; întâlnesc concurenţa tuturor. Borna şi-a schimbat mai degrabă forma decît locul. **...Această înfruntare permanentă ce domneşte** între instinctele pe **care le** generează egalitatea şi mijloacele ce le pune la îndemînă pentru a le satisface **nelinişteşte şi oboseşte** sufletele. Oricît de democrati**că ar** fi starea **socială şi** constituţia politică a unui popor, putem... conta că fiecare din cetăţenii

lui va **observa totdeauna în apropierea sa** mai multe probleme ce-l stăpînesc şi putem prevedea că-şi va întoarce privirile cu încăpăţînare numai în această parte “.

Această „nelinişte" pe care Tocqueville o socoteşte specifică anumitor regimuri democratice o regăsim la Stendhal. Vanitatea Vechiului Regim era veselă, nepă- sătoare şi frivolă ; vanitatea secolului XIX este tristă şi bănuitoare ; ea se teme cumplit de ridicol. Medierea internă aduce cu ea „invidia, gelozia şi ura neputincioasă". într-o ţară totul se schimbă — afirmă Stendhal — cînd proştii, elementul stabil prin excelenţă, s-au schimbat ei înşişi. Prostul din 1780 se voia spiritual ; să stârnească rîsul era unica lui ambiţie. Prostul din 1825 vrea să fie grav şi riguros. Ţine să pară profund şi reuşeşte fără trudă, adaugă romancierul, căci în adevăr este nefericit. Stendhal nu oboseşte descriind urmările „vanităţii triste" asupra moravurilor şi chiar asupra psihologiei franceze. Şi aristocraţii sînt cei mai aspru loviţi.

„Cînd ne întoarcem privirile de la rezultatele serioase obţinute de Revoluţie, unul din spectacolele care izbesc în primul rind este starea actuală a societăţii în Franţa. Mi-am petrecut tinereţea cu mari seniori care erau amabili ; azi sînt bătrîni *ultra* răi. Am crezut mai întâi că supărarea lor era un efect trist al viratei; m-am împrietenit cu feciorii lor care trebuie să moştenească bunuri însemnate, titluri frumoase, în sfîrşit, cele mai multe din avantajele pe care oamenii adunaţi în societate le pot conferi unora dintre ei ; i-am găsit «bucurîndu-se» de un mult mai mare fond de tristeţe decît părinţii lor.“

Trecerea de la medierea externă la medierea internă constituie faza supremă în decăderea nobilimii. Revoluţia şi emigrarea au desăvârşit acţiunea filozofiei ; nobilul, separat fizic de privilegiaţii săi, este canstrins, totuşi, să seziseze adevărul acestora, adică *arbitrariul* lor. Stendhal a înţeles perfect că revoluţia nu putea să distrugă nobilimea numai smulgindu-i privilegiile. Dar nobilimea puitea să se distrugă ea însăşi dorind ceea ce burghezia îi luase şi consacrîndu-se sentimentelor josnice ale medierii interne. Să înţelegi că privilegiul este arbitrar şi să-l doreşti ca atare, înseamnă evident culmea vanităţii. Nobilul crede că-şi apără nobleţea dispu- tându-şi privilegiile de la celelalte clase ale naţiunii, dar pînă la urmă o ruinează. El doreşte „să-şi recupereze[14] bunul său aşa cum un burghez ar putea să-l făurească, iar invidia burgheză îi biciuieşte dorinţa, acordînd o valoare uriaşă fleacurilor onorifice cele mai inutile. Fiind mediate una de cealaltă, cele două clase doresc, totuşi, aceleaşi lucruri în acelaşi mod. Ducele Restauraţiei, ca- re-şi redobîndeşte titlurile şi averea datorită miliardelor puse la dispoziţie de emigranţi, nu-i decît un burghez „care a cîştigat la loterie". Nobilul se apropie neîncetat de burghez prin însăşi ura pe care i-o poartă. Toţi sînt mârşavi, scrie cu fermitate Stendhal în scrisoarea sa către Balzac, pentru că obţin nobleţea de la alţii.

Numai eleganţa manierelor şi buna cuviinţă, roade ale unei vechi educaţii, deosebesc încă puţin nobilimea de burghezie, dar aceste diferenţe se vor estompa curînd. Medierea dublă este un creuzet unde se topesc încet deosebirile între clase şi indivizi. Ea funcţionează cu atît mai bine, cu cît, în aparenţă, nu are legătură cu diversitatea. Chiar dă acesteia o strălucire nouă dar înşelătoare : opoziţia

lucrurilor aparent identice care triumfă pretutindeni se ascunde îndelung după contradicţiile tradiţionale ce cunosc astfel o recrudescenţă de violenţă şi păstrează credinţa într-o supravieţuire integrală a trecutului.

Sub Restauraţie am putea crede nobilimea mai activă ca niciodată, pentru că niciodată privilegiul n-a fost mai dorit, pentru că niciodată vechile familii n-au manifestat atîta asprime ca să marcheze barierele ce le despărţeau de oamenii de rind. Dar oamenii nu înţeleg acţiunea medierii interne. Singura uniformitate pe care o concep este uniformitatea mecanică, aceea a bilelor într-un sac, sau a oilor pe o pajişte. Ei nu recunosc în vrajbele pasionate, în propriile lor vrajbe, tendinţa modernă spre identificare. Cele două cimbale care fac cel mai mult zgomot sînt totuşi acelea care se acopăr cel mai exact.

Pentru că a încetat să fie altfel, aristocratul încearcă să se deosebească. Şi reuşeşte perfect, dar în acest mod nu este mai nobil. E o realitate, bunăoară, că aristocraţia, în timpul monarhiei constituţionale, a devenit clasa cea mai demnă, cea mai virtuoasă a naţiunii. Marelui senior, seducător şi uşuratec, din epoca lui Ludovic al XV-lea i-a urmat gentilomul posomorit şi bosumflat din timpul Restauraţiei. Acest personaj mohorit trăieşte pe pămînturile Lui, cîştigă bani, se culcă devreme şi izbuteşte chiar — vai, culmea ororii — să facă economii. Aşadar ce înseamnă această morală austeră ? în adevăr, este vorba de o reîntoarcere la „virtuţile ancestrale" ? Ziarele conformiste nu încetează s-o repete, dar nu trebuie să le credem. O asemenea înţelepciune cu totul negativă, sumbră şi posacă, aparţine unui stil eminamente burghez. Aristocraţia vrea să dovedească ***Altora*** că ea îşi „merită" privilegiile; iată de ce îşi împrumută morala de la clasa care i le contestă. Fiind mediată

de ,privirea[tt] burgheză, nobilimea copiază burghezia fără măcar să se îndoiască de aceasta. Revoluţia, observă sardonic Stendhal, în *Memoriile unui turist* a dăruit aristocraţiei franceze moravurile Genevei democrate şi protestante..

Astfel se îmburghezeşte din ură faţă de burghezie. Şi fiindcă medierea este reciprocă — şi trebuie prevăzut un burghez-gentilom care va fi perechea gentilo- mului-burghez — ne aşteptăm cu certitudine la o comedie burgheză, simetrică şi inversă faţă de comedia aristocratică. Dacă deci curtenii copiază pe vicarul savoiard pentru a seduce opinia burgheză, burghezia o să joace rolul marelui senior spre a ului pe aristocraţi. Tipul burghezului care imită îşi atinge perfecţiunea comică în baronul Nerwinde din *Lamiel.* Nerwinde, feciorul unui general din timpul Imperiului, copiază grosolan, laborios, un model sintetic din care fac parte în măsură egală Vechiul Regim şi acel dandy de peste Canalul Mînecii. Nerwinde duce o existenţă plictisitoare şi penibilă a cărei dezordine este organizată metodic. El se ruinează conştiincios ţinînd socoteli foarte exacte. Toate pentru a face să se uite şi pentru a uita el însuşi, că este nepotul unui pălărier din Perigueux.

Pretutindeni triumfă medierea dublă ; toate figurile baletului social stendhalian sînt deci schimburi reciproce de situaţii. Tot este inversat în raport cu starea de lucruri anterioară. Inteligenţa lui Stendhal ne amuză, dar ni se pare prea geometrică pentru a fi adevărată. Aşadar trebuie să menţionăm că regăsim la Tocqueville, acest observator lipsit de umor, observaţii paralele cu ale lui Stendhal. De pildă, regăsim, în *Vechiul Regim şi Revoluţia,* paradoxul unei aristocraţii ce se îmburghezeşte împotriva burgheziei şi care adoptă toate virtuţile de care clasa mijlocie caută să se descotorosească : „Clasele cele mai

antidemocratice ale naţiunii, remarcă sociologul, fac mai bine să se vadă felul de moralitate pe care e logic s-o aşteptăm de la democraţie “.

Acolo unde nobilimea pare mai însufleţită, acolo este mai putredă în realitate. în prima variantă a lui *Lamiel,* Nerwinde se numea d’Aubigne ; acest dandy imitator aparţinea nu burgheziei parvenite, ci celei mai autentice aristocraţii : era descendentul doamnei de Main- tenon. Comportarea sa era de altminteri exact aceeaşi ca în versiunea anterioară. Dacă Stendhal a optat pînă la urmă pentru burghezul parvenit, daeă-l face pe un nenobil să joace comedia nobilimii, fără îndoială socotea că această soluţie va stîmi un efect comic mai uşor şi mai sigur, dar prima versiune nu constitua o eroare; ea ilustra un aspect esenţial al adevărului stendhalian. De data aceasta, comedia nobilimii o juca nobleţea de sînge. Sub Ludovic-Filip, făcînd sau nu parte dintr-o generaţie de nobili, nu se mai putea „dori[u] nobleţea, aşa cum o dorea domnul Jourdain. Nu mai putea fi decît mimată, la fel de pătimaş, dar mai puţin naiv decît o făcea eroul lui Moliere. Un asemenea mimetism şi multe altele din aceeaşi categorie ar vrea Stendhal să ni le dezvăluie. Complexitatea sarcinii şi diferenţierea publicului — care, în definitiv, nu constituie decît unul şi acelaşi fenomen — fac teatrul impropriu în îndeplinirea acestei funcţii literare. Teatrul comic a murit o dată cu monarhia şi „vanitatea veselă". Trebuie un gen mai suplu pentru a descrie metamorfozele infinite ale „vanităţii triste" şi pentru a denunţa nulitatea contradicţiilor pe care le generează. Acest gen este romanul. Stendhal a sfîrşit prin a înţelege ; după ani lungi de trudă şi eşecuri, care i-au transformat sufletul, a renunţat la teatru. Dar n-a renunţat niciodată să devină un mare autor comic. Toate operele romaneşti tind să provoace rîsul şi aceea a

lui Stendhal nu face excepţie. Flaubert se depăşeşte în *Bouvard et Pecuchet;* Proust se împlineşte în baronul de Charlus ; Stendhal se sintetizează şi se desăvârşeşte în marile scene comice din *Lamiel.*

o

Paradoxul unei aristocraţii care se „democratizează" din ură faţă de democraţie nu-i nicăieri atît de strălucitor ca în viaţa politică. Favorurile pe care le acordă partidului *ultra iac* evidentă îmburghezirea nobilimii. Acest partid se consacră exclusiv apărării privilegiilor sale ; dezacordul cu regele Ludovic al XVIII-lea a dezvăluit limpede că monarhia nu-i steaua polară a nobilimii, ci uni instrument politic în mîinile partidului nobil. Nu spre rege se orientează acest partid al nobilimii, ci spre burghezia rivală. De altminteri ideologia *ultra* nu-i decât răsturnarea pur şi simplu a ideologiei revoluţionare. Totul la ea este *reacţiune* şi dezvăluie sclavajul negativ al medierii interne. Domnia partidelor este expresia politică firească a acestei medieri. Nu programele dau naştere opoziţiei, ci opoziţia dă naştere programelor.

Pentru a înţelege cît de josnic este partidul *ultra* trebuie să-i opunem o altă formă de gîndire, anterioară revoluţiei, şi care a sedus la timpul ei o parte din nobilime : filozofia luminilor. Stendhal crede că această filozofie este singura posibilă pentru o nobilime care înţelege să rămînă nobilă în modul său de a gîndi. Cînd un aristocrat autentic — şi rămîn cîţiva în ultimul secol al monarhiei — pătrunde în domeniul inteligenţei, nu se separă de virtuţile ce-i sînt proprii. Rămîne spontan, dacă ne putem exprima astfel, pînă şi în modul de a gîndi. El nu cere ideilor pe care le adoptă, ca cei *ultra,* să-

i servească interesele de clasă. După cum n-ar fi cerut aceluia care l-ar fi sfidat, în timpurile cu adevărat eroice, să-i prezinte actele de descendenţă nobiliară. Sfidarea e totdeauna îndeajuns ca să dovedească nobleţea fiinţei care o provoacă, dacă fiinţa ce o primeşte are oarecare stimă pentru ea însăşi. în ordinea gîndirii, evidenţa raţională ţine locul sfidării. Nobilul primeşte sfidarea şi judecă totul pe plan universal. El se duce direct la adevărurile cele mai generale şi le apdică la toţi oamenii. Refuză excepţiile, mai ales acelea de pe urma cărora ar profita. La Montesquieu, la cei mai buni dintre marii seniori luminaţi ai secolului XVIII, spiritul aristocratic nu se deosebeşte de spiritul liberal.

Raţionalismul secolului XVIII este nobil chiar în iluziile sale ; acordă încredere „naturii umane“. Nu ţine seamă de iraţional în relaţiile dintre oameni. Nu sezi- sează imitarea metafizică ce va zădărnici calculele gîn- dirii sănătoase. Montesquieu ar fi fost mai puţin îngăduitor, dacă ar fi prevăzut „vanitatea tristă" a secolului XIX.

De altminteri, observăm repede că raţionalismul înseamnă moartea privilegiilor. Gîndirea autentic nobilă se resemnează cu această moarte, la fel cum războinicul autentic nobil se resemnează să moară pe cîmpul de bătălie. Nobilimea nu poate să mediteze asupra condiţiei sale şi să rămînă totuşi nobilă, fără să se distrugă în calitatea ei de castă. Şi deoarece revoluţia constrînge nobilimea să mediteze asupra condiţiei sale, singura alegere ce-i rămîne acestei clase este moartea. Nobilimea poate muri nobil, făcînd singurul gest politic demn de ea, care pune capăt existenţei privilegiate: noaptea de patru august; ea poate muri josnic, burghez, pe băncile vreunei Camere a *Pairilor,* în faţa unor Valenod căror sfîrşeşte prin a le semăna, din cauza

rivalităţii pentru pradă. Este soluţia celor *idtra.*

A fost mai întîi nobleţea ; a fost apoi clasa nobilă ; pînă la urmă n-a mai fost decît un partid. După ce se identificaseră, nobleţea spirituală şi nobleţea socială tind să se excludă mutual. între privilegiu şi mărinimie sufletească, incompatibilitatea este totuşi atît de radicală încît scînteiază chiar în eforturile ce le face pentru a o ascunde. Bunăoară, să-l ascultăm pe intelectualul factotum al nobilimii din Nancy, doctorul Du Perier, justificînd privilegiile.

> „Un om se naşte duce, milionar, mare vasal; nu-i de căderea lui să analizeze dacă poziţia sa socială este sau nu conformă cu virtutea, cu fericirea generală şi cu alte lucruri frumoase. Este bună poziţia lui socială, asta-i; deci trebuie să facă totul ca s-o sprijine şi s-o îmbunătăţească, pentru că altfel opinia publică îl dispreţuieşte ca pe un laş sau ca pe un prost".

Du Perier ar vrea mai întîi să ne convingă de faptul că nobilul din secolul XIX a rămas în epoca preafericită cînd „privirea" *Altuia* nu-i afecta încă opera şi putea să se bucure de privilegii fără gînd ascuns. ..privirea" *Altuia* rămîne prea obsedantă şi Du Perier n-o formulează direct; se foloseşte de o perifrază negativă ce sugerează fără să afirme : „Nu-i de căderea lui să analizeze, etc..." In ciuda acestei precauţii oratorice, „privirea" *Altuia* rămîne prea obsedantă şi Du Părier este constrîns să ţină seama de ea în fraza următoare. Dar născoceşte atunci un punct de onoare cinic potrivit căruia această „privire" s-ar supune aristocratului. Dacă privilegiatul nu se „agaţă" de privilegiul său, „opinia publică îl dispreţuieşte ca pe un laş, sau un prost*[4]. Du Perier minte pentru a doua oară. Aristocraţii nu sînt nici inocenţi, nici cinci ; sînt pur

şi simplu vanitoşi, doresc privilegiul ca simpli parveniţi. Iată groaznicul adevăr care trebuie ascuns cu orice preţ. Sînt josnici *pentru că apreciază nobilimea.*

Din timpul Revoluţiei nu mai este îngăduit să fii privilegiat fără să ştii. Un erou, cum îi spune inima lui Stendhal, este cu neputinţă în Franţa. Lui Stendhal îi place să creadă că ar mai fi oarecum posibil în Italia. în această fericită ţară pe care Revoluţia doar a „atins-o", cugetarea şi grija de un *Altul* n-au otrăvit complet plăcerea lumii şi a lui însuşi. Un suflet cu adevărat eroic rămîne compatibil cu împrejurările privilegiate care îngăduie jocul liber. Fabrice del Dongo poate fi' spontan şi generos în toiul unei nedreptăţi de care beneficiază.

11 vedem mai întîi pe Fabrice „zburînd" în ajutorul unui împărat care întruchipează spiritul Revoluţiei ; puţin mai tîrziu îl regăsim pe erou, semeţ, cucernic şi aristocrat în Italia copilăriei sale. Fabrice nu se gin- deşte că ar putea „să facă excepţie" provocînd la duel un simplu soldat din glorioasa armată imperială. Dar vorbeşte aspru cu servitorul care se devotează pentru el. Mai tîrziu, în ciuda credinţei sale, Fabrice nu va şovăi să se preteze la toate manevrele simoniace ce vor face din el un arhiepiscop al Parmei. Fabrice nu-i un ipocrit; nu-i lipsit nici de inteligenţă ; îi lipsesc numai temeiurile istorice ale unei anumite gîndiri ; apropierile pe care un tînăr privilegiat francez ar fi con- strîns să le facă nici măcar nu-i trec prin minte.

Niciodată francezii nu vor regăsi inocenţa lui Fabrice căci ea *nu-şi are originea in ordinea pasiunilor.* Evoluţia istorică şi psihică este ireversibilă. Stendhal socoteşte că Restauraţia provoacă indignare, dar nu pentru că vede în ea o simplă „reîntoarcere la Vechiul Regim“. O

asemenea reîntoarcere este de neconceput. Charta lui Ludovic al XVIII-lea reprezintă de altfel un progres spre democraţie, primul „după 1792“. Interpretarea obişnuită despre *Roşu şi Negru* nu poate fi deci admisă. Romanul revendicator şi iacobin pe care îl descriu manualele nu există. Dacă Stendhal ar fi scris pentru toţi burghezii că o reîntoarcere la flacăra absolutistă şi feudală depărtează momentan de carierele lucrative, dpera lui ar fi foarte stîngace. Exegezele tradiţionale nu ţin seamă c?e datele cele mai elementare ale romanului, şi mai ales, de cariera fulgerătoare a lui Julien. Această carieră, se va spune, e zdrobită de Congregaţie. Fireşte, dar chiar această Congregaţie se străduie, puţin mai tîrziu, să-l scape pe protejatul marchizului de La Mole. Julien nu-i atît victima celor *ultra.* cît a burghezilor îmbogăţiţi şi geloşi car - triumfa în iubire... De altminteri nu trebuie să căutăm o lecţie partizană în capodoperele lui Stendhal. Pentru a-l înţelege pe acest romancier care vorbeşte neîncetat despre politică trebuie, în primul rînd, să scăpăm de modele politice de gîndire.

Julien face o strălucită carieră politică pe oare i-o datorează domnului de La Mole. In articolul său despre *Roşu şi Negru,* Stendhal descrie astfel acest personaj : „Caracterul lui de mare senior, nu fusese format de Revoluţia din 1794“. Cu alţi termeni, domnul de La Mole păstrează o rămăşiţă de autentică nobleţe ; nu s-a îmburghezit din cauza urii faţă de burghez. Libertatea lui spirituală nu face din el un democrat, dar îl împiedică să fie un reacţionar în sensul cel mai rău al termenului. Domnul de La Mole nu se hrăneşte în mod exclusiv din excomunicări, negaţii şi refuzuri. Ultraconservatorismul şi reacţiunea nobiliară n-au înăbuşit în el toate celelalte sentimente. Pe cînd soţia şi prietenii lui judecă numai după naşterea,

bogăţia şi ortodoxia lor politică, cum ar face-o în locul lor un Valenod, domnul de La Mole rămîne capabil să favorizeze ascensiunea unui om de rînd talentat. O dovedeşte cu Julien Sorel. Stendhal nu-l socoteşte „vulgar" pe acest personaj al său decît o singură dată: cînd se mînie la gîndul că fiica sa, căsătorindu-se cu Julien, nu va fi niciodată ducesă.

Julien îşi datorează reuşita a ceea ce se păstrează mai autentic din „vechiul regim" sub noul regim. Ciudat mod al lui Stendhal de a combate reîntoarcerea la trecut ! Chiar dacă romancierul nu ne-ar fi arătat eşecul unuia din acei numeroşi tineri care n-au avut norocul să întîlnească pe marchizul lor de La Mole, romanul său n-ar fi dovedit încă nimic împotriva „vechiului regim*[1]. De fapt Revoluţia a înmulţit ambiţiile obişnuite şi Revoluţia a înmulţit obstacolele pentru că o mare parte a celor care ocupau posturi de seamă datorează Revoluţiei „caracterul lor de mari seniori[11], deci de *ultra* implacabili.

Oare ar trebui să denumim democraţie obstacolul ce-i opreşte pe aceşti tineri ? Nu-i aici o subtilitate foarte inutilă şi chiar un paradox de nesusţinut ? Nu-i oare adevărat că burghezia şi-a însuşit pîrghiile de comandă, deoarece era „clasa cea mai energică, cea mai activă a naţiunii ?“ Nu-i oare adevărat că puţin mai multă „democraţie" ar fi netezit drumul ambiţioşilor ?

Este adevărat; prostia celor *ultra* face de altminteri prăbuşirea lor inevitabilă. Dar Stendhal vede mai departe. Eliminarea politică a partidului nobil nu poate să satisfacă dorinţele şi să restabilească armonia. Conflictul politic ce face ravagii sub monarhia constituţională este socotit drept o consecinţă a unei mari drame istorice, drept ultimele bubuituri ale unei vijelii care se depărtează. Revoluţionarii îşi închipuie că trebuie să-i acorde un loc precis şi să pornească din nou pe

baze noi. Stendhal le spune că au şi pornit din nou. Aparenţele istorice vechi ascund o structură nouă a raporturilor dintre oameni. Nu în inegalitatea trecută, ci în egalitatea prezentă, oricît de imperfectă ar fi, se înrădăcinează lupta partidelor.

Justificarea istorică a luptelor intestine nu mai este decît un pretext. îndepărtaţi pretextul şi adevărata cauză va apare. Ultraconservatorismul va dispare la fel ca liberalismul, dar medierea internă nu va dispare. Şi medierea internă va servi totdeauna drept pretext pentru a întreţine divizarea în două cîmpuri rivale. Societatea civilă, după cea religioasă, a devenit *schismatică.* Să considerăm cu optimism viitorul democratic sub pretextul că cei *ultra,* sau unii dintre succesorii lor, sînt meniţi să dispară de pe scena politică, înseamnă să facem să treacă din nou obiectul înaintea mediatorului şi dorinţa înaintea invidiei. înseamnă să acţionăm ca gelosul comic care confundă întotdeauna gelozia lui cu rivalul dintr-un moment anumit.

Ultimul secol din istoria Franţei îi dă dreptate lui Stendhal. Numai lupta partidelor este stabilă în instabilitatea contemporană. Nu mai sînt principiile acelea care dau naştere rivalităţii, ci rivalitatea metafizică se strecoară în principiile contradictorii aşa cum fac unele moluşte pe care natura le^a lipsit de cochilii şi care se instalează în prima venită fără deosebire de specie.

Cuplul Renal-Valenod poate să ne dovedească acest adevăr. Domnul de Renal părăseşte partidul *ultra* înainte de alegerile din 1827. Face să fie candidat pe lista liberală. Jean Prevost[1] crede că Idesooperă în această neaşteptată conversiune, proba că la Stendhal comparşii înşişi sînt capabili „să surprindă" cititorul. Jean Prevost, atît de perspicace de obicei, cedează, în această privinţă,

mitului periculos al *liberalităţii romaneşti.*

Julien suride cînd află de radicala schimbare politică a fostului său patron. El înţelege foarte bine că nu s-a schimbat nimic. încă o dată, e vorba să-i joace o festă lui Valenod. Acesta a aranjat să fie foarte bine văzut de Congregaţie. Va fi deci candidatul celor *ultra.* Nu-i mai rămîne altceva domnului de Renal decît să se îndrepte spre acei liberali care i se păreau atît de temuţi cu cîţiva ani mai înainte. îl vom revedea pe primarul din Verrieres în ultimele pagini ale romanului. Se prezintă pompos ca „un liberal al defecţiunii", dar — de la a doua frază — nu vorbeşte decît ca Valenod. Supunerea faţă de un *Altul* nu-i mai puţin rigidă atunci cînd ia forme negative. Marioneta nu-i mai puţin marionetă cînd sforile sînt încrucişate. Stendhal nu împărtăşeşte — cînd este vorba de virtuţile opoziţiei — optimismul unui Hegel sau al filozofilor noştri existenţialişti.

Comportarea ce şi-o impun cei doi oameni de afaceri din Verrieres nu era perfectă atît timp cît nu aparţineau amîndoi aceluiaşi partid politic. Convertirea domnului de Rânal la liberalism era determinată de medierea dublă. Exista aici o exigenţă de simetrie ce nu era încă satisfăcută. Şi era necesar acest ultim „entrechat" pentru a termina demn baletul Renal- Valenod ce a avut loc, într-un colţ al scenei, tot timpul cît s^a desfăşurat acţiunea din *Roşu şi Negru.*

* PREVOST (Jean) (1901—1949). Cunoscut scriitor francez, membru marcant al Rezistenţei. Autor al romanelor *Fraţii Bon- quinquant* (1930) şi *Sare pe rană* (1926). Unele dintre lucrările sale, Intre care şi *Creaţia lui Stendhal* (1951), au apărut postum (n. tr.).

Julien savurează convertirea domnului de Renal ca un amator de muzică ce vede reapărînd o temă melodică sub o nouă deghizare orchestrală. Cei mai mulţi dintre oameni sînt înşelaţi de această deghizare. Pentru a dezvălui cititorilor săi că se înşală, Stendhal aşterne un surîs pe buzele lui Julien. Stendhal nu vrea ca şi noi să fim înşelaţi ; el vrea să ne distragă atenţia de la obiect şi s-o fixeze asupra mediatorului ; vrea să ne dezvăluie geneza dorinţei, vrea să ne înveţe să deosebim libertatea adevăriată de sclavajul negativ ce o caricaturizează. A lua în serios liberalismul domnului de Renal, înseamnă a distruge esenţa însăşi a romanului *Roşu şi Negru* ; înseamnă a reduce această operă genială la proporţiile unui roman de Victor Cousin [1] sau de Saint-Marc Girardin[XXXII XXXIII].

Convertirea domnului de Renal este primul act al unei tragi-comedii politice care pasionează pe gură-cască în tot secolul XIX. Actorii se ameninţă reciproc, apoi îşi schimbă rolurile. Ei coboară de pe scenă şi se urcă iar într-un nou costum. Dincolo de acest spectacol, totdeauna la fel şi totdeauna diferit, acelaşi antagonism stăruie, totdeauna mai lipsit de sens şi totdeauna mai feroce. Iar medierea internă îşi urmează acţiunea ei subterană.

O

Gînditorii politici din vremea noastră caută mereu la Stendhal un ecou al propriei lor filozofii.

XXXII COUSIN (Victor) (1792—1867). Filozof francez adept al eclectismului. în afară de romane nesemnificative, lucrări mai importante : *Istoria şi filozofia in secolul XVIII* (1826), *Curs de istoria filozofiei* (1841), *Studii despre Pascal* (1842), *Filozofia lui Karvt* (1842), Despre *adevăr, frumos şi bine* (1853) şa. (n. tr.).

XXXIII SAINT MARC (Girardin) (1801—1873). Scriitor şi om politic francez. Publică între altele : Curs *de literatură dramatică* (1828) în care se dezvăluie ca un viguros adversar al romantismului. In politică are o altitudine liberală (n. tr.).

Făuresc un Stendhal revoluţionar sau un Stendhal reacţionar pe măsura pasiunilor ce-i stăpînesc. Totuşi, niciodată

lințoliul nu-i destul de mare pentru a învеli acest cadavru. Acel Stendhal al lui Aragon nu-i mai mulțumitor ca al lui Mauriac, Barres sau Charles Maurras. Un rînd al scriitorului este de ajuns ca să se prăvălească în neant șubredele eșafodaje ideologice : „în ce privește atitudinile extreme — citim în prefața lucrării *Lucien Leuwen* — totdeauna acei văzuți în ultimul loc par cei mai ridicoli[14].

în timpul tinereții, Stendhal înclina, firește, spre republicani. Matur, îi simpatizează pe acei Catoni incoruptibili care, surzi la mustrările lui Ludovic-Filip, refuză să se îmbogățească și pregătesc în umbră o nouă revoluție. Totuși nu trebuie confundat acest simțămînt foarte nuanțat de simpatie cu o afiliere politică. Problema este discutată în amănunt în *Lucien Leuwen* și atitudinea acestui Stendhal din ultima fază, adică a acelui Stendhal de care ținem seama cel mai mult, apare fără ambiguitate.

Printre republicanii austeri trebuie să căutăm ce mai rămîne din demnitate în arena politică. Numai ei, acești republicani, își păstrează speranța că vor distruge toate formele vanității. Păstrează așadar iluziile secolului XVIII despre perfecțiunea naturii umane. Ei n-au înțeles nimic din revoluție și din „vanitatea tristă[14]. Nu văd că cele mai frumoase roade ale gîndirii filozofice vor fi tot-deauna vătămate de viermele iraționalului ; iar acești oameni integri nu au, ca filozofi, scuza că trăiesc *înainte* de revoluție. Deci sînt mult mai puțin inteligenți ca Montesquieu ; sînt și mult mai puțin hazlii. Dacă ar avea mînă liberă, ei ar crea un regim aidoma aceluia pe care puritanismul republican și protestant l-a făcut să izbîn- deascâ în statul New York. Drepturile individuale ar fi respectate; prosperitatea ar fi asigurată, dar

ultimele „rafinamente[44] ale existenţei aristocratice ar dispărea; vanitatea ar lua o înfăţişare mai josnică decît sub monarhia constituţională. Este mai puţin neplăcut, conchide Stendhal, să-l măguleşti pe un Talleyrand, sau chiar pe

un ministru al lui Ludovic Filip, decît să faci curte „cizmarului tău".

Stendhal este un ateu în politică, lucru greu de crezut, şi în timpul său şi în al nostru. în ciuda expresiei nestingherite, acest ateism nu este un scepticism frivol, ci o convingere profundă. Stendhal nu se eschivează în faţa problemelor ; punctul său de vedere este recompensa unei întregi existenţe meditative, dar acest punct de vedere va scăpa totdeauna spiritelor partizane. Şi multor altora care sînt influenţaţi, fără s-o ştie, de spiritul de partid. Se aduc gîndirii romancierului omagii echivoce, care-i tăgăduiesc, pe ascuns, coerenţa. I se apreciază gîndirea drept „spontană[14] şi „deconcertantă". Se descoperă pretutindeni la ea „glume" şi „paradoxuri". E o fericire că nu se invocă „o dublă ereditate", „aristocratică şi populară", care l-ar insulta pe nenorocitul scriitor ! Să lăsăm pe seama lui Merimee imaginea unui Stendhal stăpînit de spiritul de contradicţie şi vom înţelege poate că pe noi şi epoca noastră o acuză Stendhal că se contrazice.

Pentru a înţelege mai bine gîndirea romancierului, trebuie, ca totdeauna, s-o apropiem de o operă ulterioară ce-i va justifica din plin perspectivele şi va părea chiar să-i banalizeze îndrăznelile numai prin faptul că va dezvălui un stadiu mai avansat al dorinţei metafizice, în cazul lui Stendhal trebuie să-i cerem lui Flaubert să joace rolul de a o dezvălui. Dacă dorinţa Emmei Bovary aparţine încă medierii externe, universul flauber- tin în general, şi, îndeosebi, universul urban din *Educaţia sentimentală* dezvăluie o mediere internă mai extremă de pe acum decît aceea a lui Stendhal. Această mediere flaubertiană exagerează caracterele medierii sten- dhaliene şi ne schiţează o caricatură totdeauna mai uşor de descifrat decît în original.

In *Educaţia sentimentală,* mediile sociale sînt

aceleaşi ca în *Roşu şi Negru.* Provincia şi Parisul se înfruntă din nou. Dar centrul de gravitate s-a deplasat net spre Paris, această capitală a dorinţei ce polarizează din ce

în ce mai mult forţele vii ale naţiunii. Relaţiile între fiinţe au rămas aceleaşi şi îngăduie să se măsoare progresele medierii interne. Domnul de La Mole este înlocuit cu domnul Dombreuse, un „liberal" al cărui caracter de mare bancher rapace este rodul lui 1830 ca şi a lui 1794. Mathildei îi urmează venala doamnă Dombreuse. Lui Julien Sorel îi succed o mulţime de tineri care vin, ca şi el, „să cucerească" Parisul. Ei au mai puţin talent, dar mai multă aviditate. Debuşeurile nu le lipsesc, însă toată această lume doreşte poziţia cea mai „la vedere" ; şi primul rang nu se poate niciodată „lungi" prea mult pentru că nu este astfel decît datorită atenţiei, obligator limitată, a mulţimii. Numărul celor chemaţi creşte neîncetat fără să crească paralel numărul celor aleşi. Niciodată ambiţiosul flaubertian nu ajunge pînă la obiectul dorinţelor lui. El nu cunoaşte nici adevărata mizerie, nici adevărata disperare, aceea care aduce stă- pînirea şi deziluzia. Niciodată orizontul lui nu se lărgeşte. Este menit inăcrelii, urii ascunse, rivalităţilor meschine. Romanul flaubertian confirmă posomoritele preziceri stendhaliene despre viitorul burgheziei.

Tineret ambiţios şi demnitari se înfruntă cu tot mai multă înverşunare, deşi nu mai există *ultra.* La Stendhal conţinutul intelectual al înfruntărilor este încă mai derizoriu şi mai instabil. Dacă există un învingător în acest *cursus honorum* burghez pe care îl descrie *Educaţia sentimentală,* acesta-i Martinon, cel mai plat, cel mai intrigant din toate personajele din *Roşu şi Negru.* „Curtea" democrată, care urmează „Curţii" monarhice, devine tot mai vastă, mai anonimă, mai nedreaptă. Inapte pentru adevărata libertate, personajele flauber- tiene sînt mereu atrase de ceea ce-i atrage pe semenii lor. Nu pot niciodată să dorească decît dorinţele *Altora.* Prioritatea concurenţei asupra

dorinţei asigură automat intensificarea suferinţei provocată de vanitate.

Flaubert, şi el, este un ateu în politică. Atitudinea Lui, ţinînd seama de deosebirile de epocă şi temperament, este ciudat de apropiată de aceea a lui Stendhal. Am înţelege mai bine această înrudire spirituală dacă l-am citi pe Tocqueville. Sociologul este imunizat, şi el, împotriva otrăvurilor partizane şi nu-i departe, în cele mai bune pagini ale lui, de a ne furniza expresia sistematică a unui adevăr istoric şi politic care rămîne adesea înţeles de la sine în marile opere ale celor doi romancieri.

Egalitatea tot mai intensă, apropierea de mediator am spune noi, nu dă naştere bunei înţelegeri, ci unei concurenţe totdeauna mai ascuţite. Sursă de beneficii materiale considerabile, o asemenea concurenţă este o sursă de suferinţe spirituale încă mai mari, căci nimic material nu le poate potoli. Egalitatea care alină mizeria este bună în sine, dar nu-i pot satisface nici chiar pe acei care o cer cu mai multă rigoare ; ea nu face decît să le exaspereze dorinţa. Subliniind cercul vicios în care se închide această pasiune de egalitate, Tocqueville dezvăluie un aspect esenţial al dorinţei triunghiulare. Răul ontologic îşi tîrăşte totdeauna victimele, o ştim, spre „soluţiile" cele mai favorabile agravării lui. Pasiunea egalităţii este o nebunie pe care nimic n-ar putea-o depăşi, decît pasiunea contrară şi simetrică a inegalităţii, aceasta fiind încă mai abstractă şi mai imediat tributară acelei nenorociri pe care o stîrneşte libertatea la toate fiinţele incapabile să şi-o asume bărbăteşte.

...Pe măsură ce mediatorul se apropie şi scad deosebirile concrete între oameni, antagonismul angajează o parte tot mai mare din existenţa

individuală şi colectivă. Toate forţele fiinţei se organizează încetul cu încetul în structuri gemene mereu mai exact contradictorii una faţă de alta. Aşadar toate forţele omeneşti sînt sprijinite într-o luptă la fel de necruţătoare pe cît de sterilă, pentru că nu mai intră în joc nici o deosebire concretă, nici o valoare pozitivă. Tocmai aceasta, cu precizie, trebuie denumit totalitarism. Aspectele politice şi sociale ale acestui fenomen de temut nu se deosebesc de aspectele personale şi private. Există totalitarism cînd se ajunge — din. dorinţă în dorinţă — la mobilizarea generală şi permanentă a fiinţei în serviciul neantului.

Un Balzac ia foarte adesea în serios antagonismele pe care le descoperă în jurul său ; dimpotrivă, un Stendhal şi un Flauibert ne arată totdeauna zădărnicia. Structura dublă se întruchipează, la cei doi romancieri, în „iubirea cerebrală", în luptele politice, în rivalităţile meschine ale oamenilor de afaceri sau ale demnitarilor provinciali. Pornind de la aceste domenii particulare, ni se dezvăluie de fiecare dată tendinţa propriu-zis *schismatică* a societăţii romantice şi modeme. Dar Stendhal şi Flaubert n-au prevăzut, şi fără îndoială nu puteau să prevadă pînă unde ar conduce această tendinţă umanitatea... Stendhal şi Flaubert au subestimat posibilităţile de extindere ale dorinţei triunghiulare, poate, pentru că veneau prea curînd, poate fiindcă nu i-au înţeles decît foarte confuz natura metafizică. Oricum ar fi, ei n-au presimţit conflictele din secolul XX, în acelaşi timp adevărate şi absurde cataclisme. Sesizează grotescul erei care se anunţă, dar nu-i bănuiesc tragismul.

PROBLEME DE TEHNICĂ LA STENDHAL, CERVANTES ŞI FLAUBERT

MEDIEREA dublă mistuie şi digeră începutul cu începutul credinţele şi valorile, dar respectă rămăşiţele pămînteşti : le lasă aparenţa vieţii. Descompunerea tainică a valorilor atrage după sine şi pe aceea a limbajului care a socotit că le oglindeşte. Romanele lui Stendhal, Flaubert şi Dostoievski sînt tot atîtea etape pe un acelaşi drum. Ei ne descriu stările succesive ale unei dezordini ce se întinde şi se agravează neîncetat. Cum romancierii nu dispun decît de un limbaj dinainte deformat de dorinţa metafizică şi, prin definiţie, inapt să servească adevărul, dezvăluirea acestei dezordini pune probleme complexe.

în opera lui Stendhal deformarea limbajului se află într-un stadiu iniţial. Acest prim stadiu se caracterizează prin „răsturnarea" pur şi simplu a sensului. De pildă, am văzut că după ce au coincis într-un trecut îndepărtat, cele două sensuri ale cuvîntului nobil, sensul spiritual şi sensul social, au devenit contradictorii. Vanitosul nu recunoştea niciodată contradicţia : se vorbeşte ca şi cum buna înţelegere între lucruri şi denumirea lor era desăvîrşită. Vorbeşte ca şi cum ierarhiile tradiţionale oglindite în limbaj erau totdeauna reale. Deci nu observă niciodată că există mai multă nobleţe autentică la oamenii de rind decît la aristocraţi şi mai multă elevaţie spirituală în filozofia luminilor decît la josnicii *ultra.* Rămînînd fidel unor categorii sociale perimate şi unui limbaj fosilizat, vanitosul stendhalian poate să tăgăduiască deosebirile reale dintre oameni şi să sporească deosebirile abstracte.

Fiinţa pătimaşă străbate fără să le vadă aceste ziduri de iluzii înălţate de vanitatea lumii. Puţin îi pasă de literă şi se îndreaptă direct către spirit. Merge spre ţelul dorinţei sale fără să-i pese de *Alţii.* E singurul realist înti^un univers al minciunii. Iată de ce pare totdeauna puţin nebun. O alege pe doamna de Renal şi renunţă la Mathilde, alege închisoarea şi renunţă la Paris, la Parma sau la Verrieres. Dacă se numeşte domnul de la Mole, îl preferă pe Julien propriului său fiu Norbert, urmaşul numelui şi al blazonului. Fiinţa pătimaşă descumpăneşte şi dezorientează pe vanitos, căci merge direct spre adevăr. Este involuntara negaţie a acestei negaţii care-i vanitatea stendhaliană.

Din această dublă negaţie ţîşneşte totdeauna afirmaţia romanescă. Repetăm pretutindeni nobleţe, altruism, spontaneitate, originalitate. Fiinţa pătimaşă se iveşte şi ştim imediat că trebuia să înţelegem sclavaj, copie, imitare a *Altora.* Rîsul interior al lui Julien ne dezvăluie în ce măsură e trecătoare convertirea domnului de Rănal la liberalism. Invers, sarcasmele grosolane ale burghezilor din Verriăres fac să iasă la iveală superioritatea solitară a doamnei de Renal. Fiinţa pătimaşă este săgeata indicatoare a unei lumi răsturnate. Fiinţa pătimaşă este *excepţia,* fiinţa vanitoasă *norma.* La Stendhal pe un permanent contrast între normă şi excepţie se întemeiază revelaţia dorinţei metafizice.

Procedeul nu este nou. E obişnuit la Cervantes şi la Stendhal. Regăsim, în Don Quijote, contrastul dintre normă şi excepţie. Dar rolurile sînt diferite. Don Quijote este excepţia şi spectatorii năuciţi norma. Procedeul fundamental se schimbă de la un romancier la altul. La Cervantes excepţia doreşte metafizic şi mulţimea doreşte spontan. La Stendhal excepţia doreşte spontan şi mulţimea „metafizic“.

Cervantes ne prezintă un erou anapoda într-o lume normală. Stendhal ne prezintă un erou normal într-o lume anapoda.

De altminteri, nu trebuie să acordăm acestor procedee o valoare absolută. Contrastul între normă şi excepţie nu sapă o prăpastie între personajele din *Don Quijote.* Afirmăm numai că dorinţa triunghiulară apare totdeauna la Cervantes, pe un fond de sănătate ontologică, dar acest fond nu-i niciodată foarte distinct şi structura lui poate varia. Don Quijote este de obicei excepţia ce se detaşează pe un arierplan de bun-simţ ; însă acest erou poate foarte bine deveni el însuşi spectator în intervalele lucide dintre două crize de nebunie cavalerească. Atunci face parte din decorul raţional de care Cervantes nu poate să nu ţină seama, dar a cărui structură nu-l interesează niciodată. îl interesează numai dezvăluirea dorinţei metafizice.

Cînd se află cu Don Quijote, Sancho alcătuieşte, numai el, acest absolut necesar decor raţional — şi iată ceea ce-l face atît de demn de dispreţuit pentru romantici — dar îndată ce trece pe primul plan, scutierul devine excepţia care se detaşează, încă o dată, ca expresie a bunului simţ colectiv. Atunci dorinţa metafizică a lui Sancho este aceea care face obiectul revelaţiei. Romancierul seamănă puţin cu directorul grijuliu al unei trupe de teatru care-şi transformă actorii în figuranţi în intervalul cînd se joacă marile roluri. Dar, mai ales, vrea să ne arate că dorinţa metafizică este infinit de subtilă : nimeni nu se poate pune la adăpost de acţiunea sa, dar nici nu-i definitiv condamnat.

Regăsim la Stendhal, începînd cu *Roşu şi Negru.* această relativitate a contrastelor romaneşti. Deşi în principiu radicală, deosebirea între vanitate şi pasiune nu îngăduie să împărţim fiinţele în categorii foarte distincte. Un acelaşi

personaj, ca la Cervantes, poate să întruchipeze succesiv boala şi sănătatea ontologică, după cum înfruntă o vanitate mai slabă sau mai tare ca a sa. Astfel Mathilde de la Mole întruchipează pasiunea cînd este în salonul mamei sale, dar de îndată ce se află în faţa lui Julien îşi schimbă rolul : reprezintă normalul iar el este excepţia. Cît despre Julien însuşi, nu este nici el o excepţie *în sine.* În relaţiile cu doamna de Renal — fireşte cu excepţia ultimelor scene — el întruchipează normalul iar ea excepţia.

Vanitatea şi pasiunea sînt extremităţile ideale a unei „scări“ pe care sînt plasate toate personajele stendha- liene. Pe măsură ce se afundă în vanitate, mediatorul se apropie de subiect. Mathilde de la Mole visînd la strămoşul său Boniface şi Julien visînd la Napoleon se află mai departe de mediatorul lor decît sînt de al lor fiinţele care le înconjoară ; deci aceştia sînt mai sclavi decît aceia. Cea mai neînsemnată diferenţă de „nivel" între două personaje îngăduie un contrast izbitor. Cele mai multe din scenele stendihaliene sînt construite pe asemenea contraste. Pentru a-şi „hrăni" mai bine efectele, romancierul subliniază şi scoate în evidenţă de fiecare dată contradicţiile, dar ele nu capătă pentru aceasta, o valoare absolută ; vor fi înlocuite curînd de contradicţii noi ce vor reliefa noi aspecte ale medierii stendhaliene.

Critica romantică izolează un contrast şi nu-l mai vede decît pe el. Ea cere imperios o înfruntare mecanică ce îndrumă eroul spre o admiraţie sau o ură fără rezerve. Ea îi transformă pe Don Quijote şi Julien Sorel în excepţii absolute, în cavaleri ai „idealului", în martiri ai unor *Alţii,* nelăsîndu-ne niciodată să ignorăm fireşte, că sînt toţi la fel de intolerabili.

Critica romantică tăgăduieşte dialectica romanescă a normei şi excepţiei. Procedînd astfel, distruge esenţa însăşi a geniului romanesc. Ea

reintroduce în roman împărţirea manicheană între *Eu* şi *Alţii* din care acest geniu nu triumfă decît cu mare greutate.

Asemenea greşeală de optică nu are nimic surprinzător. Contradicţia absolută pe care critica vrea cu orice preţ s-o găsească în capodopera romanescă este tipic romantică. Manicheismul este totdeauna prezent acolo unde triumfă medierea internă. Excepţia romantică întruchipează *Binele* şi normalul *Răul. Aşadar* contradicţia nu mai este funcţională, ci esenţială. Ea îşi poate schimba conţinutul de la un romantic la altul fără să-şi schimbe niciodată semnificaţia fundamentală. Nu chiar pentru aceleaşi motive Chatterton este superior englezilor, Cinq-Mars lui Richelieu, Meursault judecătorilor săi şi Roquentin burghezilor din Bouville, dar aceşti eroi sînt totdeauna superiori şi superioritatea lor este totdeauna absolută. în adevăr numai aceasta are însemnătate. O asemenea superioritate exprimă esenţa însăşi a revelaţiei romantice şi individualiste.

Opera romantică este o armă împotriva *Celorlalţi* Totdeauna *Alţii* joacă rolul englezilor, al lui Richelieu, al judecătorilor şi al burghezilor din Bouville. Autorul simte o nevoie de justificare, oricît de grăbit este să caute mereu excepţia; trebuie să se identifice strîns cu aceasta *împotriva* tuturor celorlalţi oameni, la fel ca Don Quijote însuşi care îşi închipuie că sînt persecutate toate femeile pe care întâmplarea i le scoate în drum şi tabără cu pumnii asupra călugărilor, iubiţilor, soţilor şi servitorilor credincioşi ce le servesc drept escortă. Un asemenea mod de „ocrotire" exercită exegeţii romantici, începînd din secolul XIX, chiar asupra lui Don Quijote. Dreaptă schimbare a lucrurilor acestei lumi ! Văzînd în Don Quijote o minunată excepţie, criticii îi îmbrăţişează orbeşte

cauza; ei frîng lăncii în favoarea sa, împotriva celorlalte personaje ale romanului şi, dacă trebuie, împotriva autorului însuşi, fără să se întrebe niciodată, care poate fi pentru Cervantes semnificaţia excepţionalului. Astfel fac o mare nedreptate operei ai cărei campioni se proclamă.

Toate aceste salvări inoportune sfîrşesc prin a vătăma ceea ce pretind că salvează. Să nu ne mirăm că toate generozităţile romantice au, în aceeaşi măsură, consecinţe catastrofale. în realitate, puţin îi pasă lui Don Quijote de femeile a căror familie o masacrează ! Puţin le pasă cavalerilor rătăcitori ai literaturii de opera romanescă pe care o exaltă fără măsură! Totdeauna „victima" care trebuie salvată nu-i decît un pretext pentru a se afirma glorios împotriva întregului univers. N-o afirmăm noi, ci romanticii înşişi care se reclamă din stirpea eroului lui Cervantes şi pe drept cuvînt ei nu se gîndesc la aceasta. Desigur, nimic mai donquijo- tesc decît interpretarea romantică a lui Don Quijote. Chiar trebuie să-i decorăm pe imitatorii moderni ai cavalerismului rătăcitor; trebuie să recunoaştem că-şi depăşesc modelul. în adevăr Don Quijote se bate cu rea credinţă, dar se bate pentru femei în carne şi oase : pentru un personaj fictiv criticii romantici atacă duşmani imaginari. Aşadar ei ridică la pătrat extravaganţa obişnuită a lui Don Quijote. Din fericire, Cervantes a prevăzut această culme de „idealism" şi n-a evitat să-l facă pe eroul său s-o urce. Nu cu acel Don Quijote ca- re-şi tîrăşte armurăria de-a lungul şi de-a latul marilor drumuri din Castilia trebuie să-i comparăm pe nobilii apărători ai unei cauze literare inexistente, ci cu acel Don Quijote ce distruge marionetele meşterului Petru, cu acel Don Quijote ce tulbură un spectacol pe care nu ştie să-l contemple cu un recul estetic îndestulător. Aducînd un coeficient de

iluzie la o putere superioară, inepuizabilul geniu al lui Cervantes ne-a furnizat la momentul potrivit metafora de care aveam nevoie.

în cazul lui Stendhal, contrasensul romantic e mai puţin spectacular, dar nu-i mai puţin grav. Acest con- trasens e cu atît mai greu de evitat cu cît la Stendhal ca şi la romantici, excepţia este mai admirabilă decît normalul. Dar este la un mod diferit, cel puţin în marile opere romaneşti. în aceste opere, nu există identificare între eroul pasionat, creator şi cititor. Stendhal nu poate să fie Fabrice, căci el îl înţelege pe Fabrice mai bine decît se înţelege Fabrice pe el însuşi. Dacă cititorul îl înţelege pe Stendhal, nu poate, nici el, să se identifice cu Fabrice.

Dacă cititorul îl înţelege pe Vigny, se identifică cu Chatterton, dacă-l înţelege pe Sartre se identifică cu Roquentin. Iată o deosebire capitală între excepţia romantică şi excepţia stendhaliană.

Critica romantică izolează în romanul stendhalian scenele care măgulesc sensibilitatea contemporană. După ce în secolul XIX a făcut din Julien o canalie, l-a făcut, în zilele noastre, un erou şi un sfînt. Dacă am reconstitui seria întreagă de contraste revelatoare, am constata sărăcia interpretărilor exagerate pe care ni le propune totdeauna critica romantică. Am găsi contrapunctul iro-

 nic căruia îi substituim, prea adesea, tunetul monoton al blestemelor egoiste. încremenind antagonismele şi dîndu-le un sens univoc ruinăm cucerirea supremă a romancierului, această sublimă egalitate de tratament între *Eu* şi *Altul* care nu compromite la un Cervantes sau Stendhal, ci dimpotrivă asigură dialectica subtilă a normalului şi a excepţiei.

E vorba acolo, se va spune, de deosebiri morale şi metafizice. Fără îndoială, dar estetica romanului genial nu mai constituie un regat distinct; ea uneşte etica şi metafizica. Romancierul înmulţeşte contrastele; la fel ca sculptorul făureşte modelajul înmulţind suprafeţele pe planuri diferite. Romanticul, prizonier al contradicţiei manicheene între *Eu* şi *Alţii,* operează totdeauna pe acelaşi plan. Eroului gol şi fără chip care spune „Eu“ i se opune masca ce se strimbă a *Altuia.* Inferiorităţii pure i se opune exterioritatea absolută.

Romanticul, asemenea pictorului modern, pictează cu două dimensiuni. El nu poate să cucerească profunzimea romanescă, căci nu-l poate reîntîlni pe *Celălalt.* Romancierul depăşeşte justificarea romantică. Mai mult sau mai puţin pe ascuns, mai mult sau mai puţin făţiş, trece bariera între *Eu* şi un *Altul.* Această trecere memorabilă, — o vom vedea în ultimul nostru capitol, — este înregistrată chiar în roman sub forma unei re-concilieri între erou şi lume în momentul morţii. în concluzie şi numai în concluzie, eroul vorbeşte în numele romancierului. Iar acest erou muribund reneagă totdeauna existenţa lui trecută.

Reconcilierea romanescă are un dublu înţeles : estetic şi etic. Eroul-romancier cucereşte a treia dimensiune romanescă pentru că depăşeşte dorinţa metafizică şi descoperă un *Semen* în mediatorul care-l fascina. Reconcilierea romanescă îngăduie între un *Altul* şi *Eu,* între observaţie şi introspecţie, o sinteză imposibilă pentru revolta

romantică. Ea îngăduie romancierului să se *rotească în jurul personajelor sale* şi să le dea, o dată cu a treia dimensiune, adevărata libertate şi mişcare.

O

Excepţia stendhaliană înfloreşte totdeauna, în principiu, pe terenul cel mai nefavorabil dezvoltării sale; în provincie mai curînd decît la Paris, la femei nu la bărbaţi, la oamenii de rînd nu la nobili. Există mai multă nobleţe autentică la moş Gagnon decît în tot ministerul domnului de Polignac. Ierarhia socială nu este deci lipsită de semnificaţie în universul romanesc, în loc să oglindească direct virtuţile stendhaliene de energie şi spontaneitate, le oglindeşte indirect ; aidoma unei oglinzi diavoleşti, ne prezintă imaginea răsturnată.

Ultima eroină a lui Stendhal, Lamiel, fiica diavolului, îmbină în fermecătoarea-i persoană toate semnele elective pe care vanitoşii le consideră fatalităţi : femeie, orfană săracă, ignorantă, provincială şi simplă, Lamiel are mai multă energie decît bărbaţii, mai multă distincţie decît aristocraţii, mai mult rafinament decît parizienii, mai multă spontaneitate decît pretinşii oameni de spirit.

Dezordinea universului romanesc oglindeşte şi dezordinea tradiţională a societăţii. Nu-i încă absenţa oricărei ordini şi dezordinea absolută. Universul stendha- lian este o piramidă aşezată pe vîrful ei. Acest echilibru cvasi-miraculos nu poate dura. Este specific epocii care urmează imediat după era revoluţionară. Piramida vechii societăţi se va prăbuşi în curînd şi se va sfărîma într-o mulţime de fragmente informe. Nu vom mai găsi ordine în mijlocul dezordinei ca în romanele ulterioare lui Stendhal. Chiar la Flaubert, lucrurile nu mai au un înţeles contrar aceluia pe care ar trebui să-l aibă ; aproape nu au de loc o semnificaţie. Femeile nu sînt nici mai mult nici mai puţin autentice decît bărbaţii, parizienii nu sînt nici mai mult nici mai puţin vanitoşi decît provin-

cialii, burghezii nu sînt nici mai mult nici mai puţin energici decît aristocraţii.

în acest univers flaubertian, dorinţa spontană n-a dispărut — nu dispare niciodată complet — dar excepţiile au scăzut ca număr şi importanţă. Ele nu mai evoluează, mai ales, cu uşurinţa suverană a eroului sten- dhalian. In conflictul care le opune sînt totdeauna deficitare. Excepţia este o plantă firavă ce creşte în intervalul dintre monstruoasele caldarîmuri.

Nu-i singurul capriciu al romancierului sau dispoziţia lui foarte tristă care reduce astfel rolul dorinţei spontane în universul romanesc : este progresul maladiei ontologice.

Am văzut că dorinţa spontană aste încă norma la Cervantes dar a devenit excepţie la Stendhal. La Cervantes dorinţa metafizică se detaşează pe un fond de bun-simţ ; la Stendhal, dorinţa spontană se detaşează pe un fond metafizic. Dorinţa triunghiulară a devenit dorinţa cea mai banală. Fireşte, nu trebuie trase concluzii prea riguroase din această răsturnare tehnică. Nu trebuie să căutăm în opera romanescă expresia unui adevăr statistic al dorinţei. Alegerea unui procedeu este condiţionată de o infinitate de factori dintre care cel mai însemnat nu este grija, cu totul legitimă, de a fi eficace. Orice tehnică presupune o anumită „îngroşare" ale cărei efecte nu trebuie confundate cu revelaţia romanescă propriu-zisă.

Nu-i mai puţin adevărat că alegerea tehnicilor contradictorii, la Cervantes şi Stendhal, este semnificativă. înseamnă agravarea şi propagarea dorinţei metafizice, care îngăduie, şi chiar cere imperios, schimbarea totală. Dorinţa „metafizică" devine totdeauna mai generală. La Cervantes, revelaţia romanescă este axată pe individ, la Stendhal şi la alţi romancieri ai medierii interne accentul se deplasează spre colectivitate.

Începînd cu Flaubert, în afară de cîteva cazuri cu totul speciale, precum *Idiotul* de Dostoievski, dorinţa spontană joacă un rol atît de minor încît nu poate nici măcar să-i servească drept destăinuitor romanesc. Excepţia flaubertiană păstrează de altminteri o oarecare semnificaţie socială, indirectă şi negativă. în *Doamna Bovary* singurele excepţii comice sînt ţăranca de la comisiile agricole care scapă de dorinţa burgheză din cauza mizeriei, şi doctorul celebru, care scapă datorită ştiinţei. Asemenea excepţii joacă cam acelaşi rol la Stendhal ; bătrîna ţărancă asigură un contrast izbitor cu burghezii binedispuşi care tronează pe estradă. La fel, doctorul celebru face să iasă în evidenţă nulitatea lui Charles şi a lui Homais, dar prezenţa lui este prea tăcută şi prea episodică pentru a duce greul principal al destăinuirii. Excepţia nu mai supravieţuieşte decît în zonele cu totul excentrice ale universului romanesc.

Antagonismul dintre doamna de Renal şi soţul ei, între doamna de Renal şi burghezele din Verriâres este totdeauna esenţială. Antagonismul dintre Emma şi Charles, dintre Ema şi burghezii din Yonville nu sînt esenţiale decît în mintea Emmei. Cînd contrastele subzistă, valoarea lor revelatoare este destul de slabă. In cele mai multe cazuri, totul ar dispare într-o uniformitate cenuşie. Intensificarea dorinţei metafizice nu face decît să înmulţească antagonismele sterile ; ea slăbeşte antagonismele concrete, sau le aruncă la limitele extreme ele universului romanesc.

Această „înaintare“ a dorinţei metafizice are loc pe două fronturi diferite. Maladia ontologică se agravează în regiunile dinainte contaminate. Pe de altă parte se extinde în regiunile pînă atunci cruţate. Această invazie în regiunile virgine

constituie adevăratul subiect al *Doamnei Bovary*. Pentru a situa eroina în miezul unei istorisiri despre dorinţa metafizică, trebuie să reluăm definiţia atît de perspicace a unui critic flaubertian : „Doamna Bovary este doamna de Renal un sfert de secol mai tîrziu“. O asemenea apreciere este puţin schematică, dar degajează un aspect esenţial al dorinţei flaubertiene. Doamna Bovary aparţine zonelor „superioare" ale dorinţei triunghiulare ; ea suferă primele atingeri ale unui rău ce debutează totdeauna prin medierea externă. Deşi cronologic posterior operelor lui Stendhal, romanul lui Flaubert trebuia să le preceadă pe acestea printr-un expozeu teoretic al dorinţei metafizice.

Evoluţia dorinţei metafizice explică multe deosebiri dintre Stendhal şi Flaubert. Fiecare romancier se află în faţa unui moment unic al structurii metafizice. Deci problemele tehnice nu se pun niciodată de două ori succesiv în aceiaşi termeni.

Concluzia lui Stendhal şi ironia lui scînteietoare se întemeiază pe reţeaua de excepţii ce pătrund complet în substanţa romanescă. O dată ce cititorul se află în taina contradicţiilor, cea mai neînsemnată neînţelegere între cele două personaje face să ţîşnească schema pasiune-vanitate şi dezvăluie dorinţa metafizică. Totul rezidă în contrastul dintre normal şi excepţie. Trecerea de la pozitiv la negativ este la fel de rapidă ca trecerea de la lumină la întuneric, cînd folosim un întrerupător electric. De la un capăt la celălalt al romanului stendhalian sclipirile pasiunii iluminează tenebrele vanităţii.

Flaubert nu mai dispune de lumina stendhaliană ; electrozii s-au depărtat şi curentul nu mai trece. Contradicţiile flaubertiene dezvăluie aproape totdeauna tipul Renal-Valenod, mai lipsit de interes şi încă mai încăpăţînat. La Stendhal, baletul celor doi rivali se desfăşoară în prezenţa unui martor care-l va interpreta pentru noi. Stendhal n-are decât să ne arate „rîsul interior" al lui Julien pentru a ne explica convertirea la liberali a domnului de Renal. La Flaubert nu mai există lumină, nici înălţime de unde am putea domina cîmpia. Aşadar, trebuie să străbatem pas cu pas această imensă cîmpie burgheză.

O

Trebuie să dezvăluim fără ajutor din afară neantul antagonismelor. Iată problema care i se pune lui Flaubert. Ea se confundă cu aceea a *prostiei,* obsesia majoră a acestei existenţe literare. Pentru a rezolva o asemenea problemă, Flaubert născoceşte stilul falselor enumerări şi a

falselor antiteze. între diversele elemente ale universului romanesc nici o operaţie reală nu este posibilă. Aceste elemente nu se cumulează, nici nu sînt contra-

dictorii în mod concret. Ele se înfruntă simetric şi re- cad în neant. Juxtapunerea imposibilă dezvăluie absurditatea. Inventarul se lungeşte, dar totalul este totdeauna egal cu zero. Mereu aceleaşi antagonisme sterile între aristocraţi şi burghezi, credincioşi şi atei, reacţionari şi republicani, amanţi şi amante, părinţi şi copii, bogaţi şi săraci... Universul romanesc este un palat plin de podoabe absurde şi de ferestre false care se află acolo „pentru simetrie[1]*.

Antitezele groteşti ale lui Flaubert caricaturizează antitezele sublime ale lui Hugo, sau categoriile pe temeiul cărora savantul pozitivist fundamentează clasificările pe care le crede definitive. Burghezul este fermecat de aceste bogăţii iluzorii. Produse ale medierii interne, aceste concepte antagonice sînt pentru valorile autentice ceea ce este pentru natura liberă, prodigioasa grădină din *Bouvard et Pecuchet.* Opera lui Flaubert este „o dizertaţie asupra unei porţiuni reduse de realitate*, dizertaţie infinit mai îndrăzneaţă decît aceea a lui Andre Breton, pentru că romancierul înfruntă ştiinţa şi ideologia, adică esenţa însăşi a „adevărului" burghez, ce era atunci atotputernic. „Ideile** personajelor flauber- tiene sînt încă mai lipsite de înţeles decît cele ale vanitoşilor stendhalieni. Ele amintesc organele inutile frecvente în lumea animală, prelungirile monstruoase despre care n-am şti să spunem de ce o anume specie, mai curînd decît alta, este înzestrată. Ne gîndim la acele coame uriaşe care nu servesc unor animale ierbi- vore decît pentru a se înfrunta la nesfîrşit în lupte zadarnice.

Contradicţia se alimentează dintr-o dublă nulitate, dintr-o sărăcie individuală egală de o parte şi de alta. Homais şi Boumisien simbolizează cele două părţi antagonice şi solidare ale Franţei

mic-burgheze. Cuplurile flaubertiene nu „gîndesc** decît în grotesca lor împerechere, aidoma celor doi beţivi care nu-şi păstrează echilibrul decît pentru că amîndoi caută să şi-l piardă. Homais şi Boumisien se „stimulează" reciproc şi pînă la urmă adorm unul lingă altul, cu ceşcuţa de cafea în mină în faţa cadavrului Emmei Bovary. Pe măsură ce geniul romanesc flaubertian se maturizează, antagonismele devin tot mai găunoase ; identitatea contrariilor se afirmă cu tot mai multă forţă. Evoluţia ajunge pînă la Bouvard şi Pecuchet care se înfruntă şi se completează la fel de perfect ca două bibelouri pe un şemineu burghez.

În acest ultim roman, gîndirea modernă pierde ceea ce-i mai rămînea din demnitate şi forţă, pierzînd durata şi stabilitatea. Ritmul medierilor se precipită. Idei şi sisteme, teorii şi principii se înfruntă prin perechi contradictorii, totdeauna negativ determinate. Antagonismele sînt devorate de simetrie. Ele nu mai joacă decît un rol decorativ. Individualismul mic-burghez sfîrşeşte prin apoteoza caraghioasă a Identicului şi Interşanjabilului.

VII

ASCEZA EROULUI

ORICE dorinţă care se iveşte poate stîmi sau intensifica dorinţa unui rival. Aşadar trebuie disimulată dorinţa pentru a se putea însuşi obiectul. Această disimulare o denumeşte Stendhal *ipocrizie.* Ipocritul reprimă, în dorinţa sa, *tot ce poate fi văzut,* adică tot ce înseamnă avînt spre obiect. Dar dorinţa este dinamică. Se confundă aproape cu avintul pe care îl provoacă. Ipocrizia care triumfă în universul *Negrului* devine vinovată de tot ce este real în dorinţă. Numai această disimulare a dorinţei şi *pentru* dorinţă poate pune bazele unei „dialectici a stăpînvlui şi sclavului[14]. Ipocrizia obişnuită, ipocrizia întemeiată pe fapte şi credinţe nu-i pusă în discuţie aici ; ea n-ar şti să departajeze oamenii, căci este la îndemîna primului venit.

O aceeaşi dorinţă este copiată de cei doi parteneri în mediere ; această dorinţă nu poate sugera nimic unuia fără a sugera, în aceeaşi măsură, şi celuilalt. Disimularea trebuie să fie perfectă, căci clarviziunea mediatorului este absolută. Ipocritul trebuie să-şi reprime toate tentaţiile, căci toate sînt prezente în mintea zeului său. Modelul-discipol ghiceşte cele mai neînsemnate tresăriri ale discipolului său model. Mediatorul, ca zeul din Biblie „cercetează şi sufletele şi şalele". Ipocrizia *pentru* dorinţă nu cere mai puţină voinţă decît ascetismul religios. In ambele cazuri sînt aceleaşi forţe care trebuie contracarate.

Cariera lui Julien în universul *Negrului* este la fel de anevoioasă ca şi o carieră militară în universul *Roşului.* Dar direcţia efortului s-a schimbat. în universul unde dorinţa trece

totdeauna prin *Altul,* acţiunea în a- devăr eficace are mereu drept ţel *Eul.* Ea este pe deplin lăuntrică. Romancierul nu mai poate deci să se mulţumească a descrie gesturile şi a repeta vorbele per-

sonajelor sale. Ele trebuie „să violeze[11] conştiinţele, căci gesturile şi cuvintele nu mai fac decît să mintă.

Proştii din Verrieres şi din alte părţi îşi închipuie că totul este noroc şi calcul machiavelic în ascensiunea fulgerătoare a micului seminarist. Cititorul care pătrunde, pe urmele lui Stendhal, în conştiinţa lui Julien trebuie să renunţe la această înţelegere simplistă. Julien Sorel îşi daton iză reuşita unei ciudate forţe sufleteşti pe care o cultivă cu pasiunea misticului. O asemenea forţă se află în serviciul *Eu-lui,* după cum adevărata mistică este în serviciul zeului.

Julien Sorex copil practică dinainte asceza *pentru* dorinţă. O lună întreagă îşi ţine un braţ în eşarfă pentru a se pedepsi, fiindcă a lăsat să se vadă ce crede în realitate despre Napoleon. Criticii înţeleg sensul ascetic al braţului în eşarfă, dar nu observă în aceasta decît o „trăsătură de caracter". Nu înţeleg că universul *Negrului* este total prezent în acest gest copilăresc. Braţul în eşarfă este ispăşirea unei clipe de sinceritate, adică a unei clipe de slăbiciune. La cealaltă extremitate a romanului, nepăsarea eroică faţă de Mathilde este răscumpărarea unei a doua clipe de sinceritate. Julien a lăsat-o pe Mathilde să observe dorinţa ce o simte pentru ea. Greşeala este analogă, autopedepsirea la fel. Orice infracţiune faţă de codul ipocriziei se soldează cu o redu- blare a disimulării ascetice.

Nu înţelegem identitatea celor două atitudini, căci braţul în eşarfă nu are nci o consecinţă concretă, în timp ce nepăsarea eroică asigură recucerirea Mathildei. Braţul în eşarfă ne pare „iraţional", dar indiferenţa simulată ni se prezintă ca o „tactică amoroasă". Al doilea gest ascetic se situează într-un univers „terre-â-terre“ şi liniştitor, al „psihologiei" romaneşti. Succesul lui Julien ne

face să credem în caracterul pozitiv al acţiunii sale. Ne convingem cu uşurinţă că există obscuritate completă la copil şi calcul lucid la adult. Dar Stendhal nu ne prezintă astfel lucrurile. Cele două atitudini se situează într-o aceeaşi penumbră a „conştiinţei". Instinctul care-i vorbeşte lui Julien, instinctul ipocriziei nu-i niciodată raţional, dar e infailibil. Lui însuşi îşi datorează Julien toate succesele sale.

Braţul în eşarfă constituie primul moment al ascezei subterane, acela al gratuităţii absolute. De altminteri, această gratuitate este inseparabilă de noţiunea însăşi de asceză. Recucerirea Mathildei constituie cel de-al doilea moment, acela al recompensei. A înţelege identitatea celor două atitudini înseamnă a pune problema ascezei *pentru* dorinţă în toată amploarea ei. Recucerirea Mathildei ne dovedeşte că această asceză nu constituie o absurditate suprapusă absurdităţii iniţiale şi fundamentale a dorinţei metafizice. Renunţarea pentru dorinţă este perfect justificată. în realitate, dorinţa media- torului-rival în medierea internă, desparte subiectul de obiect. Dar dorinţa acestui mediator este ea însăşi copiată după dorinţa subiectului. Asceza pentru dorinţă descurajează imitaţia : deci numai ea poate să-şi croiască un drum spre obiect.

La fel cum misticul îşi întoarce privirea de la lume pentru ca Dumnezeu să privească spre el şi să-i acorde harul, Julien o evită pe Mathilde pentru ca Mathilde să-l iubească şi să facă din el obiectul dorinţei sale. Asceza *pentru* dorinţă este la fel de legitimă şi fecundă în contextul triunghiular, ca asceza „verticală" în miezul viziunii triunghiulare. Analogia între transcendenţa deviată şi transcendenţa verticală este mai strînsă încă decît am bănui-o.

Dostoievski, ca şi Stendhal, subliniază mereu

această analogie între cele două transcendenţe. Dolgoruki, e- roul din *Adolescentul,* practică un ascetism ce seamănă puţin cu acela al lui Julien. Dolgoruki, asemenea lui Julien, are „ideea“ lui, adică modelul pe care-l imită cu religiozitate. Modelul nu mai este Napoleon-cuceri- torul, ci Rothschild-milionarul. Dolgoruki vrea să cîştige bani ducînd o existenţă de economii eroice. Pe urmă va renunţa la avuţia lui pentru a arăta *Altora* cît de mult îi dispreţuieşte. El se pregăteşte pentru existenţa austeră care-l aşteaptă aruncînd pe fereastră mîncărurile pe care i le aduce o servitoare devotată. Mai mult de o lună se hrăneşte cu apă şi pîine, blestemînd pe bătrîna servitoare care-i „vrea binele*.

Sîntem foarte aproape de „braţul în eşarfă“ a lui Julien. Şi cînd rătăcitorul Makar povesteşte viaţa de lipsuri pe care o duc sfinţii sihaştri în pustiu, Dolgoruki, acelaşi Dolgoruki ce azvîrlise mâncărurile pe fereastră, condamnă sus şi tare un mod de existenţă „nefolositor societăţii". Incapabil să înţeleagă tulburătoarea analogie dintre asceza religioasă şi propria lui purtare, rezolvă repede problema monahismului pe un ton peremptoriu, ca un om *modern şi lucid,* ca un om care ştie că „doi şi cu doi fac patru". Raţionalistul nu vrea să înţeleagă structura metafizică a dorinţei, el se mulţumeşte cu explicaţii derizorii, face apel la „bun-simţ“ şi la „psihologie". Certitudinea lui nu-i cu nimic micşorată prin faptul că practică el însuşi, mai mult sau mai puţin conştient, asceza *pentru* dorinţă. Incapabil să se analizeze şi îndemnat de mîndrie, el aplică instinctiv preceptele misticii subterane, totdeauna analoge şi contrarii principiilor misticii creştine : *„Nu cereţi şi vi se va da; nu căutaţi şi veţi găsi; nu bateţi şi vi se va deschide".* Pe măsură ce omul se depărtează de Dumnezeu, ne spune Dostoievski, el se afundă în

iraţional, mai întîi în numele raţiunii, apoi în al său propriu.

Ambiguitatea preotului, la Stendhal, este legată de cele două direcţii pe care le poate lua renunţarea. Ipocrizia cea mai profundă nu se deosebeşte de virtute decît prin roadele sale otrăvite. Contrastul dintre preotul bun şi cel rău este total, dar subtil. Julien va confunda mult timp pe abatele Pirard cu ticăloşii care-l înconjoară.

Pentru Nietzsche, — care afirmă că îi datorează atît de mult lui Stendhal în domeniul psihologiei, — soldatul este cel mai puţin expus resentimentului, iar preotul cel mai mult. In universul *Roşului* care este acela al violenţei legitime, pasiunile violente se dezlănţuie. Dimpotrivă, în universul *Negrului,* pasiunile se ascund. Preotul se bucură aici de un avantaj incontestabil în- trucît mărturiseşte că-şi domină dorinţele. El posedă o stăpînire de sine la fel de fatală în ceea ce priveşte răul, pe cît de suverană poate fi în ceea ce priveşte binele. Stendhal apreciază drept semnificativ rolul Bisericii sub Restauraţie, pentru că înţelege exigenţele ascetice ale medierii interne. Acţiunea subterană a Congregaţiei dezvăluie această mediere. Vocaţia „religioasă" a lui Julien nu se explică pe deplin prin oportunism. Ea relevă dinainte această religie „pe dos" care se înrădăcinează în universul *Negrului.*

Departe de a descuraja orice apropiere de Dostoievski, anticlericalismul lui Stendhal exprimă, la modul său, o idee esenţial dostoievskiană : analogia dintre cele două transcendenţe. Acest anticlericalism nu are nici o legătură cu acela al lui Rabelais sau Voltaire. Romancierul nu denunţă abuzurile unui cler petrecăreţ şi medieval. Exact contrariul. Ipocrizia religioasă disimulează medierea dublă. Stendhal s-a lăsat ispitit adesea de plăcerea de a scandaliza, dar n-a confundat niciodată Biserica, nici creştinismul, cu nişte

caricaturi din care pretindeau că-şi trag obîrşia mediile reacţionare ale Restauraţiei. Nu trebuie să uităm că în societatea lui Stendhal, Biserica „e la modă" ; în aceea a lui Dostoievski, a încetat să mai fie.

In universul dostoievskian, transcendenţa deviată nu se mai ascunde după religie. Totuşi să nu credem că personajele din *Demonii* ne arată adevărata lor faţă devenind atei. Posedaţii sînt tot atît de puţin atei pe cît sînt de puţin credincioşi cucernicii stendhalieni. Totdeauna condiţionate de ură, victimele dorinţei metafizice adoptă ideile lor politice, filozofice şi religioase. Gîndirea nu mai este decît o armă pentru conştiinţele care se înfruntă. Niciodată, se pare, n-a jucat un rol atît de important. In realitate nu mai are nici o însemnătate. Ea este cu totul aservită concurenţei metafizice.

Asceza pentru dorinţă este o consecinţă inevitabilă a dorinţei triunghiulare... O găsim deci la toţi romancierii acestei dorinţe. Este prezentă şi la Cervantes. Don Quijote îşi face penitenţa amoroasă după exemplul lui Amadis. Deşi nu avea nimic de reproşat Dulcineei, se despoaie de veşminte şi se grăbeşte spre stîncile ascuţite ale Sierrei. Farsa îngroşată, ca întotdeauna, ascunde o idee profundă. Naratorul proustian practică, şi el, asceza pentru dorinţă în relaţiile cu Gilberte. Rezistă la tentaţia de a scrie, face totul pentru a-şi domina pasiunea.

Conştiinţa nefericită a lui Hegel şi planul sartrian de a fi Dumnezeu sînt rodul unei orientări încăpăţînate spre zona de „dincolo[1]", al unei neputinţe de a abandona modele religioase ale dorinţei cînd acestea sînt depăşite de istorie. Conştiinţa romanescă este nefericită, şi ea, pentru că nevoia sa de transcendenţă supravieţuieşte

credinţei creştine. Dar asemănările se opresc aici. Pentru romancier, omul modem nu suferă deoarece refuză să devină conştient pe deplin şi complet de autonomia sa, el suferă fiindcă această conştiinţă, reală sau iluzorie, îi este de nesuportat. Nevoia de transcendenţă caută să se satisfacă în zona „de dincoace[44] şi-l îndrumă pe erou spre tot felul de nebunii. Stendhal şi Proust, oricît de necredincioşi sînt, se deosebesc sub acest aspect de Hegel şi Sartre pentru a-i reîntâlni pe Cervantes şi Dostoievski. Filozoful prometean nu vede în religia creştină decît un umanism încă prea timid pentru a se afirma plenar. Romancierul, fie creştin sau nu, vede în aşa- zisul umanism modem o „metafizică" subterană, incapabilă să-şi recunoască propria-i natură.

o

Exigenţa de disimulare specifică medierii interne are urmări deosebit de neplăcute în domeniul erotic. Asupra trupului mediatorului este îndreptată dorinţa subiectului. Aşadar mediatorul este stăpînul absolut al acestui obiect; el poate să-i acorde sau să-i refuze posesia în funcţie de capriciul său. înţelesul acestui capriciu nu-i greu de prevăzut, dacă nici mediatorul nu este capabil să dorească spontan. Dacă subiectul lasă să se manifeste dorinţa lui de posesiune, imediat mediatorul va „co- pia“ această dorinţă. Va dori propriul său trup ; în alţi termeni, îi va atribui o asemenea valoare încît a se deposeda de ea i-ar părea scandalos. Chiar dacă mediatorul nu copiază dorinţa subiectului, el nu va răspunde acestei dorinţe ; în realitate, victima răului ontologic se dispreţuieşte prea mult, pentru a nu dispreţui fiinţa care o doreşte. în domeniul erotic, ca şi în toate celelalte domenii, medierea dublă exclude

orice reciprocitate între *Eu* şi *Altul.*

Abandonarea dorinţei erotice are totdeauna consecinţe de temut pentru amant. Acesta nu poate spera să atragă spre el dorinţele iubitei decît dacă se preface nepăsător. Dar nu-şi poate ascunde dorinţa decît reprimind aivîntul ce-l duce spre trupul iubitei, cu alţi termeni, reprimind tot ce-i real şi concret în dorinţa amoroasă.

Deci, sexualitatea are, şi ea, asceza sa *pentru* dorinţă. Dar intervenţia voinţei în activitatea erotică nu-i niciodată lipsită de pericol. La Julien Sorel, asceza *pentru* dorinţă este rodul unei decizii liber consimţite. Pe măsură ce mediatorul se apropie, această situaţie se modifică. Controlul conştiinţei îşi pierde eficacitatea. Rezistenţa la dorinţă se face totdeauna mai dureroasă, dar nu mai depinde de voinţă. Sfîşiat între două forţe de sens contrar, subiectul este pradă fascinaţiei. Mai întîi a refuzat, din grijă tactică, să se abandoneze dorinţei ; acum se descoperă incapabil să acţioneze astfel. Minunata stăpînire de sine cu care se mîndreşte Don Juanul modem duce direct la „fiasco“-ul stendhalian. întreaga noastră literatură contemporană mărturiseşte, mai mult sau mai puţin conştient, neliniştitoarea apropiere a celor două teme. „Cuceritorii" lui Andre Malraux sînt toţi obsedaţi de impotenţa sexuală. Opera lui Emest Hemin- gway ar fi mai veridică dacă Jakie din *The sun also ri- ses (Şi soarele se înalţă),* în loc să fie un mutilat de răz-

boi, constituia pur şi simplu o altă *ipostază* a acelor fiinţe minunat de nepăsătoare şi superb de virile pe care le vom admira în celelalte romane.

Julien Sorel — cel care calculează totdeauna — şi Octave de Malivert, eroul neputincios din *Armance* nu sînt, fără îndoială decît una şi aceeaşi persoană. Interdicţia care apasă asupra dorinţei nu poate să fie ridicată decît dacă fiinţa iubită, pentru un motiv sau altul, este incapabilă să-şi vadă amantul şi să-i simtă mîngîierile. Amantului nu-i va mai fi teamă că oferă fiinţei iubite spectacolul umilitor al propriei dorinţe. Julien ar vrea să desfiinţeze conştiinţa Mathildei cînd aceasta, în sfîrşit, îi cade în braţe : „Ah ! să-ţi acopăr cu sărutări obrajii atît de palizi şi tu să nu simţi !“ Găsim trăsături asemănătoare la romancierii ulteriori. Naratorul proustian nu cunoaşte o clipă de plăcere decît lîngă Albertine *adormită.* La îndrăgostirii dostoievskieni uciderea care suprimă privirea femeii iubite şi ne-o oferă, nu atît fără apărare cît fără conştiinţă, este o permanentă tentaţie. Subiectul care doreşte, printr-o contradicţie revelatoare, sfîrşeşte prin a distruge acest *spirit* pe care nu-l poate asimila.

...Erotismul este oglinda întregii existenţe ; fascinaţia există pretutindeni dar nu se recunoaşte niciodată ; ea caută să pară cînd „detaşare", cînd „angajare". Paraliticul pretinde că imobilitatea lui a fost *aleasă* de el. Ar trebui să studiem obsesiile erotice ale literaturii noastre contemporane. Am găsi aici cu siguranţă dubla neputinţă pentru comuniune şi solitudinea ce caracterizează toate activităţile subiectului care doreşte, în stadiul paroxistic al medierii interne. Paralizat de privirea mediatorului, eroul vrea să se sustragă acestei priviri. Toată ambiţia lui se mărgineşte, totuşi, să vadă fără a fi văzut: iată aici tema „voyeur“-ului

atît de împărtăşită ahiar la Proust şi la Dostoievski şi mai importantă încă în ficţiunea contemporană denumită „noul roman".

O

Dandysmul este legat de marea problemă a ascezei pentru dorinţă. Este firesc deci ca dandysmul să-l intereseze pe Stendhal. îl preocupă şi pe Baudelaire, dar interpretarea poetului este foarte diferită de a romancierului. Poetul romantic face din dandysm „un deşeu al epocilor aristocratice[11] ; dimpotrivă, romancierul îl socoteşte un „produs" al timpurilor moderne. Un dandy aparţine cu totul universului *Negru.* înseamnă triumful vanităţii triste asupra vanităţii vesele care-i îngăduie să se aclimatizeze la Paris. Tipul dandy-ului provine din Anglia unde dorinţa metafizică este mai evoluată decît în Franţa. îmbrăcat complet în negru nu aminteşte cu nimic de acei eleganţi ai Vechiului Regim care nu se temeau să se mire, să admire, să dorească şi chiar să izbucnească în hohote de ris.

Un dandy se defineşte prin afectarea unei rezerve ne- păsătoare. Dar această rezervă nu-i ca a stoicului, ci înseamnă o rezervă calculată pentru a înflăcăra dorinţa, o rezervă ce nu conteneşte să repete *Altora* : „Eu îmi sînt de ajuns mie însumi". Un dandy vrea să-i facă pe *Alţii* să „copieze" dorinţa pe care pretinde că o are el însuşi. îşi plimbă nepăsarea în locurile publice, cum „plimbăm" un magnet în pilitura de fier. El universalizează, industrializează ascetismul pentru dorinţă. Nimic mai puţin aristocratic în această acţiune : ea trădează sufletul burghez al unui dandy. Acest Mefistotfel în joben ar vrea să fie capitalistul dorinţei.

Deci, vom găsi dandysmul, sub forme puţin deosebite, la toţi romancierii medierii interne. Stendhal, Proust şi Dostoievski însuşi au creat diverse tipuri de dandy. Cînd Karmazinov îl întreabă cine-i Stavroghin, Verho- venski răspunde : „E un fel de Don Juan“. Stavroghin este cea mai monstruoasă, cea mai satanică întruchipare a

dandysmului romanesc. Dandy în cel mai înalt grad şi în cel mai înalt grad fericit, spre cea mai mare nenorocire a sa, Stavroghin există „dincolo" de orice dorinţă. Nu ştim dacă a încetat să dorească pentru că *Alţii* doresc, sau dacă *Alţii* doresc fiindcă el a încetat să dorească. Există aici un cerc vicios din care Stavroghin nu mai poate să scape. El însuşi nemaiavînd mediator, devine polul magnetic al dorinţei şi al urii. Toate personajele din *Demonii* sînt sclavii lui ; gravitează neobosit în jurul său ; nu există decît pentru el, nu gîndesc decît prin el.

Dar Stavroghin, numele său o arată, poartă crucea cea mai grea. Dostoievski vrea să ne dovedească ce poate însemna „reuşita[11] activităţii metafizice. Stavroghin este tînăr, frumos, bogat, puternic, inteligent şi nobil. Nu fiindcă Dostoievski are pentru personajul său o simpatie secretă îl împodobeşte cu daruri atît de diverse — aşa cum ne sugerează atîţi critici „la curent cu toate[11]. Stavroghin ilustrează un caz teoretic. El trebuie să reunească în persoana sa toate condiţiile succesului metafizic pentru ca lupta „stăpînului şi sclavului[11] să încline totdeauna în avantajul său. Stavroghin n-are nevoie să întindă mîna pentru a primi. Şi chiar fiindcă nu întinde niciodată mîna, toţi bărbaţii, toate femeile cad la picioarele lui şi i se oferă. Victima *acediei*[XXXIV] este curînd obligată la cele mai îngrozitoare capricii şi pînă la urmă se sinucide.

Prinţul Mîşkin se află la celălalt capăt al „scării[11] dostoievskiene şi acest erou joacă, în universul său romanesc, dar pentru motive contrare, un rol destul de asemănător cu acela al lui Stavroghin în al său. Prinţul nu-i lipsit de dorinţe, dar visurile lui sînt infinit deasupra visurilor celorlalte personaje din *Idiotul.* Este omul dorinţei celei mai îndepărtate în universul dorinţei celei mai apropiate. Din punctul de vedere al fiinţe-

XXXIV Stare de sfîşietoare deznădejde (n. tr.).

lor care îl înconjoară, este exact cum n-ar dori să fie. El nu se lasă „închis[11] în „triunghiurile[14] altora. Invidia, gelozia şi rivalităţile îi dau tîrcoale, dar el nu se contaminează. Nu-i nepăsător, departe de aşa ceva, dar caritatea şi mila lui nu leagă cum ar lega dorinţa. Nu oferă niciodată celorlalte personaje suportul vanităţii sale şi ne poticnim neîncetat în preajma lui. Astfel e puţin vinovat de moartea generalului Ivolghin, căci îl lasă pe nefericit să se „închidă[11] în propriile lui minciuni. Un Lebedev l-ar fi oprit pe general, din amor propriu ; i-ar fi oferit, punîndu-i la îndoială cuvîntul, derivativul indignării.

Mîşkin nu oferă atracţie nici pentru mîndrie, nici pentru ruşine ; nepăsarea lui sublimă nu poate decît să irite dorinţele vanitoase care se întretaie în jurul său. Renunţarea sa reală are aceleaşi consecinţe ca pretinsa renunţare a unui dandy. Ca Stavroghin, Mîşkin atrage dorinţele nefolosite. El fascinează toate personajele din *Idiotul.* Tinerii „normali" şovăie în faţa lui între două judecăţi contradictorii. Se întreabă dacă prinţul este un imbecil sau un tactician abil, un dandy de o specie superioară.

Triumful răului este atît de complet în universul dostoievskian, încât umilinţa unui Mîşkin, efortul său minunat pentru a transfigura prin iubire existenţa a- proapelui său, dă aceleaşi roade otrăvitoare ca şi asprimea atroce a mîndriei. înţelegem de ce prinţul şi Stavroghin au aceleaşi puncte de plecare în ciornele romancierului. Această origine comună nu dovedeşte că Dostoievski şovăie între diavol şi bunul Dumnezeu. Ea ne miră pentru că, sub influenţa romantismului, acordăm prea multă însemnătate eroului individual. Preocuparea fundamentală a romancierului nu este crearea personajelor, ci dezvăluirea dorinţei metafizice.

Subiectul supus dorinţei „stringe“ totdeauna numai vidul când îşi însuşeşte obiectul. Aşadar, stăpinul rămîne pînă la urmă, la fel de depărtat de ţelul său ca şi sclavul. Reuşeşte, prefăcîndu-se şi ascunzîndu-şi dorinţa, să îndrume cum vrea dorinţa *Altuia.* Posedă obiectul, dar acest obiect pierde orice valoare prin însuşi faptul că se lasă posedat. Mathilde o dată cucerită încetează imediat să-l mai intereseze pe Julien. Naratorul proustian vrea să scape de Albertine, îndată ce-şi închipuie că îi este fidelă. Lizaveta Nikolaevna nu tre-

 buie decît să se dăruiască lui Stavroghin pentru ca a- cesta să caute să se descotorosească de ea. Sclavul este îndată anexat regatului banalului, al cărui stăpîn se află în centru. De fiecare dată cînd stăpînul reîncepe să dorească şi înaintează spre obiect, crede că părăseşte această închisoare, dar o duce cu el, precum sfîntul aureola. Deci stăpînul urmăreşte indefinit posomorita explorare a realităţii, la fel ca savantul pozitivist care speră să ajungă la* cunoaşterea supremă prin epuizarea cercetării amănuntului.

Stăpînul este menit deziluziei şi plictiselii. S-ar crede, auzindu-l, că recunoaşte absurditatea dorinţei metafizice. Dar n-a renunţat la toate dorinţele. N-a renunţat decît la dorinţele care, din experienţă, i-au dovedit că-i amăgesc aşteptarea. Totuşi, îl atrage numai ameninţarea sau mai degrabă făgăduiala unei rezistenţe victorioase. Denis de Rougemont a sezisat, în *Iubirea şi Occidentul,* această fatalitate a pasiunii romantice : „Trebuie să re-creăm obstacole pentru a putea să dorim din nou şi pentru a exalta ceea ce dorim la proporţiile unei pasiuni conştiente, intense, infinit de interesante[1]'.

Stăpînul nu-i vindecat, ci blazat. Cinismul lui

este contrariul înţelepciunii adevărate. Trebuie să treacă totdeauna mai aproape de sclavaj pentru a-şi zgilţîi plictiseala. Seamănă cu acel conducător care-şi accelerează cîte puţin maşina la fiecare tur de pistă şi trebuie pînă la urmă să capoteze.

Napoleonul lui Tolstoi ilustrează acest marş spre sclavaj datorită celei mai depline stăpîniri de sine. Ca toţi burghezii, Napoleon este un parvenit care-şi datoreşte succesul instinctului ascetic al medierii interne. Ca toţi burghezii, el a confundat acest instinct ascetic cu imperativul categoric a unei morale absolut dezinteresate. Dar Napoleon descoperă, în plin triumf, că nimic nu s-a schimbat în el, şi o asemenea descoperire îi provoacă disperarea. Vrea să urmărească în privirea altuia, o licărire din această divinitate care încă îi scapă. Vrea să fie împărat de „drept divin“, să-şi proclame voinţa *urbi et orbi,* să ceară imperios întregului univers să-l asculte.

Stăpînul caută obiectul care-i va rezista. Stavroghin nu-l găseşte. Napoleon sfîrşeşte prin a-l găsi. în universul medierii interne, Napoleonii sînt mai mult sau mai puţin rari decît Stavroghinii. Nu-i un destin orb care se înverşunează împotriva ambiţiosului, este dialectica mîndriei şi a umilinţei care se urmăresc implacabil în culmea onorurilor. Groapa neantului se sapă totdeauna în sufletul „marelui om“.

Dialectica romanescă a stăpînului şi sclavului explică concepţia tolstoiană a istoriei. Napoleon se condamnă el însuşi, căci în universul medierii interne nu există niciodată alegere decît între stăpînirea de sine a unui aandy şi sclavia cea mai abjectă. Isaiah Berlin [XXXV] în strălucitul său eseu, *The Hedgehog and the Fox,* (Ariciul şi vulpea)

XXXV BERLIN (Isaiah) (n. 1909), universitar englez, specialist în filozofia epocii luminilor. A publicat între altele *Inventabilita- tea istoriei* (1954), Epoca *iluminismului* (1956) ş.a. (n. tr.).

arată că nu există, la Tolstoi, un determinism istoric în sensul obişnuit al termenului.

Pesimismul romancierului nu se sprijină pe un lanţ inexorabil de cauze şi efecte, nici pe concepţia dogmatică a „naturii omeneşti" nici pe altă certitudine direct accesibilă investigaţiei istoricului şi sociologului. Ca orice obiect, istoria este o „fiinţă fugară". Ea dejoacă cu a- ceeaşi uşurinţă ipotezele omului de ştiinţă şi calculele omului de acţiune care credea că a domesticit-o. în universul medierii interne, dorinţa de atotputernicie, ca şi dorinţa de a fi atotştiutor, conţin în ele însele germenii eşecului. Dorinţei îi lipseşte obiectul în momentul cînd pare că îl posedă, căci — devenind vizibil — dă naştere unor dorinţe rivale care i se opun. Alţii frinează activitatea individului, iar această „frînă“ este cu atît mai eficace cu cît activitatea e mai spectaculoasă. Dar stă- pînul, din dorinţă în dorinţă, este totdeauna atras spre spectacolul suprem al atotputerniciei. Deci merge totdeauna spre propria lui distrugere.

o

Toate succesele evidente, în universul medierii duble, dezvăluie *nepăsarea,* reală sau simulată. Nepăsarea îngăduie lui Sorel-tatăl să-l învingă pe domnul de Renal ; nepăsarea asigură triumful Sanseverinei la Cartea din Parma şi a domnului Leuwen în Camera Deputaţi- lor. Taina consistă în a face din nepăsare un spectacol, fără a lăsa să se vadă jocul. Politica bancherului în *Lu- cien Leuwen* s-ar putea defini ca un dandysm parlamentar... Iar victoria lui Kutuzov, în *Război şi Pace* s-ar putea defini ca un dandysm strategic. în faţa lui Napoleon şi a tinerilor ofiţeri din armata rusă care doresc victoria prea mult pentru a o cîştiga, bătrînul general întruchipează mai puţin geniul militar, cît o stă- pînire de sine superioară.

Asceza pentru dorinţă este ilustrată în aceeaşi

măsură în opera lui Balzac, dar jocul metafizic nu se desfăşoară cu aceeaşi rigoare geometrică ca la Stendhal, Proust sau Dostoievski. Unii eroi balzacieni învinq toate obstacolele prin curaj făţiş şi o activitate care priveşte mai ales lumea exterioară. Nu morile de vint doboară pe eroi, ci eroii doboară morile de vint. Legile dorinţei triunghiulare nu îngăduie totdeauna să interpretăm cariera acestor ambiţioşi balzacieni.

După ce au luat cu asalt „obiectele" dorinţei lor, a- ceste personaje se instalează într-o reală şi durabilă plăcere. Rastignac este pe deplin fericit în loja sa la teatrul Italienilor. Privirea pe care i-o aruncă spectatorii din staluri şi privirea ce şi-o aruncă lui însuşi nu se deosebesc. La o asemenea fericire visează un dandy sau un om de afaceri burghez. în universul medierii interne fiecare visează, făcînd să se învîrtească noria [XXXVI] dorinţei, la retragerea nu în afara lumii, ci într-o lume definitiv cucerită, o lume posedată şi încă demnă de a fi dorită. Destinul lui Rastignac nu dezvăluie, ci oglindeşte dorinţa metafizică.

Balzac este poetul epic al dorinţei burgheze şi opera lui rămîne „pătrunsă" de dorinţă. Criticile violente ale lui Balzac împotriva societăţii moderne au ambiguitatea unor denunţări contemporane, bunăoară aceea a lui Dos Passos din prima fază. Sînt totdeauna amestecate cu zăpăceală. Indignarea se deosebeşte aici cu greu de amabilitate.

La Balzac, există multe intuiţii paralele cu acelea ale romancierilor pe care îi studiem în această lucrare. Dar legile dorinţei triunghiulare nu sînt toate prezente. Reţeaua ce înlănţuie subiectul care doreşte e plină de rupturi pe unde

---

XXXVI Cuvînt spaniol de origine arabă : maşină primitivă hidraulică formată din cupe ataşate de un lanţ în cerc, care se afundă goale răsturnate şi se urcă pline (n. tr.).

alunecă, destul de adesea, autorul însuşi sau mandatarii puterii lui. La romancierii grupului nostru ochiurile reţelei sînt atît de strînse, plasa este atît de solidă încît nimeni nu scapă de legile inexorabile ale dorinţei fără a scăpa de dorinţă însăşi.

O

în medierea dublă, după cum am spus, stăpînirea de sine recompensează totdeauna pe acela dintre cei doi. parteneri care-şi ascunde cel mai bine dorinţa. Strategia mondenă şi amoroasă, în universul proustian, este în conformitate cu această lege. Numai nepăsarea poate deschide snobului uşile unui salon. „Oamenii de lume sînt atît de obişnuiţi să fie căutaţi încît acei care îi evită li se par o minune".

Asceza *pentru* dorinţă este o exigenţă universală în romanele medierii interne. Departe de a aduce pe eroi La un model unic, o asemenea lege îngăduie definirea anumitor deosebiri între Julien Sorel, bunăoară, şi naratorul proustian. Marcel este condamnat la aservire căci este incapabil să practice pînă la urmă privaţiunea pentru dorinţă :

> „Modul dezastruos în care este construit universul psihopatologic vrea ca actul stîngaci, actul ce ar trebui evitat înainte de orice, să fie tocmai actul liniştitor... atunci cînd durerea este prea intensă, ne grăbim să facem stîngăcia de a-i scrie, de a o ruga prin cineva, de a ne duce s-o vedem, ca să dovedim că nu ne putem descotorosi de aceea pe care o iubim/

Marcel cedează tuturor tentaţiilor asupra cărora triumfă Julien. Există firește un învins în *Roşu şi Negru,* dar acesta nu-i Julien, ci Mathilde. Există firește învingători în *Căutarea timpului*

pierdut, dar nu sînt niciodată Marcel, Swann sau Charlus ci Gilberte, Albertine, Odette şi Morel. O comparaţie mecanică între eroii stendhalieni şi eroii proustieni nu va dezvălui niciodată unitatea dorinţei metafizice şi strînsa înrudire între cei doi romancieri, căci eroii principali ai celor două opere reprezintă momentele contrarii ale unei aceleiaşi dialectici.

Legile dorinţei sînt universale, dar ele nu determină uniformitatea operelor romaneşti, chiar asupra punctelor precise ale aplicării lor. Legea generează diversitatea şi o face inteligibilă. Julien Sorel este un erou-stâ- pîn, Marcel un erou-sclav. Unitatea romanescă nu apare decît dacă încetăm să socotim personajul, sacrosanctul individ, drept o entitate perfect autonomă şi dacă degajăm legile relaţiilor dintre toate personajele.

In *Roşu şi Negru,* aproape totdeauna privirea unui stăpîn contemplă universul romanesc. Vom pătrunde în conştiinţa unei Mathilde liberă, nepăsătoare şi mîn- dră... Cînd Mathilde devine sclavă n-o mai vedem decît din afară, cu ochii stăpînului care totuşi este Julien. Lumina romanescă sălăşluieşte de preferinţă într-o con- ştiinţă stăpînă pe sine ; cînd o asemenea conştiinţă îşi pierde stăpînirea de sine, lumina o ocoleşte şi trece la învingătorul ei. La Proust este invers : conştiinţa care începeţoşează „ziua“ romanului şi îi conferă calitatea lui specific proustiană este aproape totdeauna o conştiinţă sclavă.

Trecerea de la stăpînirea de sine la aservire explică multe contraste dintre Stendhal, pe de o parte, Proust şi Dostoievski pe de altă parte. Ştim că aservirea este viitorul stăpînirii de sine. Acest principiu, adevărat pe plan teoretic, este la fel pe planul succesiunii operelor. Aservirea este viitorul stăpînirii de sine ; Proust şi Dostoievski sînt deci viitorul lui Stendhal ; operele lor sînt *adevărul*

operei stendhaliene.

Această tendinţă spre aservire este un principiu fundamental al structurii romaneşti. Orice evoluţie roma- nescă autentică, oricare i-ar fi amploarea, poate să se definească ca o trecere de la stăpînirea de sine la aservire. O asemenea lege se verifică la nivelul literaturii romaneşti luată în ansamblu ; ea se verifică, în aceeaşi măsură, la nivelul operelor complete ale unui romancier, sau la nivelul unui anumit roman, sau chiar la nivelul unui episod din acest roman.

Mai întîi să analizăm cazul operelor complete. L-am definit pe Stendhal ca pe un romancier al stăpînirii de sine faţă de romancierii ulteriori. Dacă luăm în considerare izolat operele stendhaliene vom regăsi relaţia stăpîn-sclav în opoziţia dintre primele şi ultimele sale opere. In *Armance,* aservirea propriu-zisă nu apare încă sub nici o formă ; nefericirea rămîne de esenţă romantică şi nu ameninţă autonomia personajelor. în *Roşu şi Negru* aservirea este prezentă, dar rămîne aproape totdeauna excentrică. însemnătatea ei creşte în *Lucien Leuwen* cu doctorul Du Perier. în *Mînăstirea din Parma,* reflectorul romanesc întîrzie, din ce în ce mai binevoitor, asupra personajelor şi situaţiilor servile : gelozia lui Moşea şi a Sanseverinei, teroarea prinţului de Parma, josnicia perceptorului Rassi. In sfîrşit, în *Lamiel,* Stendhal creează pentru prima oară un erou sclav în persoana lui Sansfin, precursor mic-burghez al eroului subteran.

Tendinţa spre aservire o regăsim şi la Proust; Jean Santeuil nu-şi pierde niciodată libertatea : el nu e snob, dar lumea din jurul lui roieşte de snobi.

Jean Santeuil

 este un roman al stăpînirii de sine. *în căutarea timpului pierdut* este un roman al aservirii.

Să trecem acum la un roman izolat. Julien Sorel, am spus, este un erou-stăpîn. Este exact, dar cu cît avansăm în lectura romanului, cu atît Julien dă tîrcoale mai de aproape aservirii. Primejdia ajunge la culme în episodul cu Mathilde, adică în partea din operă care precede imediat concluzia eliberatoare. (Aceasta întrerupe şi răstoarnă tendinţa spre aservire. Nu trebuie deci să facem să intervină concluzia în studiul mişcării romaneşti.)

Tendinţa spre aservire se observă de asemenea şi *în căutarea timpului pierdut,* dar punctul de sosire se situează mult mai jos decît în *Roşu şi Negru.* Pe vremea primelor iubiri, Marcel dă încă dovadă de oarecare voinţă ascetică. El încetează s-o mai vadă pe Gilberte, când înţelege că tînăra îl evită. Rezistă victorios tentaţiei de a-i scrie. Nu-i îndeajuns de voluntar şi ipocrit pentru a recuceri fiinţa iubită ; e mai puţin puternic decît Julien, dar este încă destul de puternic pentru a scăpa de aservire. Dimpotrivă, suferă pe deplin acest sclavaj în *Prizoniera* şi *Fugara.* Punctul cel mai de jos al acestei „cobo- rîri în infern" se situează, ca şi la Stendhal, în partea din operă ce precedă imediat concluzia salvatoare.

Evoluţia psihologică şi spirituală a personajelor secundare este la fel un progres spre aservire, progres care nu-i întrerupt, în acest caz, de concluzia romanului. Charlus, de pildă, nu încetează să scapete şi să decadă de la un capăt la altul al operei.

Această tendinţă spre servitute nu se deosebeşte de tendinţa spre *căderе* pe care o defineam la sfîrşitul capitolului al III-lea. Nu facem aici altceva decît să prezentăm acest fenomen sub un unghi diferit ca să precizăm anumite modalităţi, ca dialectica stăpînului şi sclavului. De altfel, o asemenea dialectică nu aparţine decît

regiunilor superioare ale medierii interne. Cînd cei doi rivali sînt prea aproape unul de celălalt, medierea dublă ajunge la o dublă fascinare. Asceza dorinţei devine invo-

luntară şi dă naştere paraliziei. Cei doi parteneri au posibilităţi concrete foarte înrudite ; ei se contracarează atît de eficace încît nu mai pot nici unul, nici celălalt, să se apropie de obiect. Ei rămîn faţă-n faţă, nemiş- caţi, într-o înfruntare care-i angajează total. Fiecare este pentru celălalt ceea ce ar fi imaginea sa „ieşită" din oglindă pentru a-i stăvili drumul. Stăpînirea de sine, figură secundară, a dispărut.

Karamazov-tatăl şi feciorii lui ilustrează acest stadiu ultim al medierii interne. Varvara Petrovna şi Ştefan Trofimovici, în *Demonii,* sînt la fel fascinaţi unul de celălalt. Inspirîndu-se de la aceste exemple, Andre Gide s-a străduit să întruchipeze un asemenea aspect al dorinţei în bătrînii soţi La Perouse din romanul său *Falsificatorii de monede.*

O

Am schiţat dezvoltarea teoretică a medierii duble. Am văzut dorinţa intensificîndu-se şi agravîndu-se fără ca să intervină nici un element exterior celor două triunghiuri suprapuse. Medierea dublă este o figură închisă în ea însăşi ; aici dorinţa circulă şi se hrăneşte din propria ei substanţă. Deci medierea dublă constituie o adevărată „generatoare" a dorinţei, cea mai simplă posibilă. Iată de ce am ales-o pentru expozeul nostru teoretic. Pornind de la medierea dublă, putem foarte bine să concepem figuri mai complexe şi la fel de autonome care dau naştere unor lumi romaneşti din ce în ce mai vaste. Acestor figuri meu complexe le corespund, frecvent, situaţii concrete. în loc să-l ia ca mediator pe propriul său sclav, subiectul poate să aleagă un al treilea individ, şi acesta un al patrulea... Saint- Loup este sclavul lui Rachel, care

ea însăşi este sclava „jucătorului de polo", care-i el însuşi sclavul lui Andre... Astfel există triunghiuri „în lanţ". Personajul care joacă rolul mediatorului într-un prim triunghi joacă rolul sclavului în cel de-al doilea triunghi şi aşa mai departe...

Andromaca de Racine constituie un. frumos exemplu al acestor „triunghiuri în lanţ“. Oreste este sclavul Hermionei; Hermiona este sclava lui Pyrhus ; Pyrhus este sclavul Andromacăi — ea însăşi fidelă amintirii unui mort. Toate aceste personaje au ochii aţintiţi asupra mediatorului lor şi sînt, faţă de sclavii lor, de o indiferenţă absolută. Toţi se aseamănă în ce priveşte mîndria sexuală, izolarea neliniştită şi inconştienta lor cruzime. Andromaca este tragedia curteanului şi a unei modalităţi de mediere de pe atunci foarte modernă.

Tragedia raciniană oglindeşte mai curînd nedezvă- luirea dorinţei metafizice. Romancierul ar sublinia analogiile între personaje ; tragedianul caută să le ascundă. Criticii nu evită să sublinieze că aceste personaje prea asemănătoare constituie o greşeală din punct de vedere dramatic.

Universul romanesc din *Prinţesa de Cleves* este destul de aproape de universul racinian. Aici Iubirea e totdeauna nefericită. Posomoritele istorisiri ale doamnei de Tournon şi ale doamnei de Themines sînt un avertisment pentru doamna de Cleves. Dar eroina este incapabilă, pînă în final, să înţeleagă, din soarta acelor nefericiţi, imaginea propriului ei viitor. Este numai o „jumătate" primăvăratecă a iubirii care i se înfăţişează sub chipul ducelui de Nemours. Mîndria ei se identifică cu acest miraj şi repudiază cealaltă „jumătate", cre- zînd-o rezervată celorlalte femei. Dar prinţesa va scăpa de dorinţă, adică de mîndrie. Către sfîrşitul romanului, va face teribila

experienţă a *identităţii* sale cu femeile care se pierd din cauza iubirii. Nici un personaj din *Andromaca* nu face această experienţă. Să o ascultăm pe doamna de Clăves cînd descoperă că Nemours i-a trădat taina. Ducele s-a lăudat în faţa prietenilor săi cu iubirea pe care i-o poartă prinţesa : ,,N-am avut dreptate, observă cu amărăciune doamna de Cleves, să cred că este un bărbat capabil să ascundă ceea ce-i măguleşte gloria... Totuşi din cauza acestui bărbat pe care l-am crezut atît de deosebit de ceilalţi bărbaţi, simt acum la fel ca toate celelalte femei, fiind atît de departe de a le semăna“. Prinţesa rezumă într-o frază toată acţiunea dorinţei metafizice. Subiectul se leagă de un mediator pe care dorinţa sa îl transfigurează. Crede că-şi cucereşte personalitatea dorind această fiinţă, dar în realitate o pierde căci fiecare este victima aceleiaşi iluzii. Toate femeile au Nemours-ul lor.

Trebuie să facem o apropiere între *Prinţesa de Cl&ves* şi marea literatură romanescă, căci această operă dezvăluie unele aspecte ale dorinţei metafizice. Tragedia raciniană vede o fatalitate în dezacordul iubirii, dar romanciera clasică se întreabă despre sensul dorinţei şi, în concluzie, pune degetul pe mecanismul grotesc şi dureros al neînţelegerii pasionale. Doamna de Cleves tocmai îi dăduse o ultimă întîlnire ducelui de Nemours.

> „Domnul de Cleves era poate singurul bărbat din lume capabil să păstreze iubirea în timpul căsniciei. Destinul meu n-a vrut să profit de această fericire; de asemenea poate că pasiunea lui nu dăinuise deoarece n-ar fi regăsit-o în mine. Dar n-aş fi avut acelaşi mijloc ca s-o păstrez pe a dumneavoastră : cred chiar că piedicile au determinat statornicia dumneavoastră".

„Mesajul“ romancierului nu înseamnă un sacrificiu în amintirea soţului defunct, după cum repeta cu plăcere pînă-n ultima vreme o critică „viguroasă" şi burgheză. Concluzia nu are nici o legătură cu împietrită glorie comeliană. Doamna de Clăves înţelege, în sfîrşit, viitorul ce o aşteaptă ; ea refuză să participe la acest joc infernal ; depărtîndu-se de Curte, scapă de lumea romanescă şi de contaminarea metafizică.

vin

MASOCHISM ŞI SADISM

MII de experienţe succesive l^au învăţat pe stăpîn că obiectele sînt fără valoare pentru el dacă se lasă stăpînite. Deci stăpînul nu se va mai interesa decît de obiectele a căror posesiune îi va fi interzisă de către un mediator implacabil. Stăpînul va căuta obstacolul de nedepăşit, şi foarte rar va izbuti să nu-l găsească.

Un bărbat pleacă să descopere o comoară ascunsă, crede el, sub o piatră. întoarce, una după alta, un mare număr, dar nu găseşte nimic. Istoveşte făcînd această treabă zadarnică, dar nu vrea să renunţe, căci comoara este prea valoroasă. Aşadar, omul începe să caute o *piatră prea grea pentru a fi ridicată ;* într-o asemenea piatră îşi pune speranţele ; ea o să fie ţelul pentru care o să-şi irosească energia care-i mai rămîne.

Masochistul — căci pe el l-am definit — nu este la început decît un stăpîn blazat. E un om pe care un permanent succes, altfel spus o permanentă decepţie, îl îndeamnă să-şi dorească propriul eşec ; numai acest eşec îi poate dezvălui o „divinitate" autentică, un mediator invulnerabil faţă de propriile lui acţiuni. Dorinţa metafizică duce totdeauna, o ştim, la sclavie, eşec şi umilinţă. Dacă asemenea consecinţe se fac prea mult aşteptate, subiectul însuşi, cu ciudata lui logică, se va grăbi să le urgenteze. Masochiştii precipită cursul destinului lor şi „adună" într-un moment fazele pînă acum distincte ale procesului metafizic. La dorinţa „obişnuită", imitarea genera obstacolul : acum obstacolul generează imitarea.

Stăpînirea de sine sfîrşeşte în masochism, dar sclavia duce la el încă şi mai direct. Victima medierii interne, amintim, crede totdeauna că

ghiceşte o intenţie duşmănoasă în obstacolul pe care automat îl opune dorinţa mediatorului său. Victima se revoltă zgomotos dar crede

în sinea ei că merită pedeapsa ce i s-a dat. Ostilitatea mediatorului pare mereu oarecum legitimă, căci el se apreciază, prin definiţie, inferior aceluia după care „copiază" dorinţa. Deci obstacolele şi dispreţul fac totdeauna să se intensifice dorinţa, deoarece confirmă superioritatea mediatorului. De aici pînă la alegerea mediatorului, ţinînd seama nu de calităţile pozitive ce pare că le posedă, ci de *obstacolul pe care ni-l opune,* nu-i decît un pas ; iar acest pas este trecut cu atît mai uşor cu cît subiectul se dispreţuieşte mai mult.

Cînd era vorba de o dorinţă „obişnuită", subiectul nu făcea nimic — ce pînă la urmă n-ar fi trebuit să se „întoarcă" împotriva lui ; dar între nefericirile şi dorinţa lui, ignorantul nu sezisează nici un raport. Masochistul percepe raportul *necesar* între nefericire şi dorinţa metafizică, ; el nu renunţă pentru atît la această dorinţă. Printr-un contrasens încă mai pregnant decît contrasensurile anterioare, ei o să opteze acum de a vedea în umilinţă, eşec şi aservire nu urmările inevitabile ale unei credinţe fără obiect şi ale unei purtări absurde, ci *semnele* unei „divinităţi" şi condiţia prealabilă a oricărei reuşite metafizice. Totuşi, subiectul întemeiază chiar pe eşec activitatea lui independentă: pe hău îşi bazează proiectul de a fi „Dumnezeu".

în *Iubirea şi Occidentul,* Denis de Rougemont a observat că orice pasiune „se hrăneşte" din obstacolele care îi sînt opuse şi moare cînd acestea lipsesc. Rougemont ajunge atunci să definească dorinţa ca o dorinţă *pentru* obstocole. Observaţiile din *Iubirea şi Occidentul* sînt remarcabile, dar sinteza explicativă, la acest stadiu, ni se pare nesatisfăcătoare. Orice sinteză este incompletă dacă ajunge la un obiect sau la un

concept abstract şi nu la o relaţie vie, între doi indivizi. Obstacolul, chiar îrumasochism unde numai el este direct căutat, nu poate fi primul. Căutarea mediatorului a încetat să fie imediată, dar această căutare este continuată, prin intermediul obstacolului.

în stadiile inferioare ale medierii interne, subiectul se dispreţuieşte atît de mult incit nu acordă niciodată credit propriei judecăţi. Se crede infinit depărtat de Binele suprem pe care îl urmăreşte ; nu se gîndeşte că influenţa acestui Bine se poate extinde pînă la el. Aşadar nu are certitudinea că va deosebi pe mediator de oamenii obişnuiţi. Nu mai este decât un obiect pe care masochistul se socoteşte capabil să-i preţuiască valoarea : acest obiect este el însuşi, iar valoarea este nulă. Masochistul va judeca pe ceilalţi oameni după perspicacitatea de care par să facă dovadă cu privire la el : va ocoli pe acei care-i poartă afecţiune şi tandreţe; dimpotrivă, se va ataşa avid de acei care-i dovedesc, prin dispreţul ce-l au pentru el, sau par că-l au, că nu aparţin, ca el, rasei celor blestemaţi. Este masochist cînd îşi alege mediatorul în virtutea nu a admiraţiei ce i-o inspiră, ci a dezgustului pe care noi i-l inspirăm sau părem să i-l inspirăm.

Din punct de vedere al infernului metafizic, raţionamentul masochistului este ireproşabil. Este un model de inducţie ştiinţifică. Este poate chiar arhetipul raţionamentului prin inducţie.

Am văzut, în capitolul II, exemple de masochism, unde umilirea, neputinţa şi ruşinea, adică obstacolul, determină alegerea mediatorului. Acel *noii me tangere* al clanului Guermantes declanşează în Marcel o dorinţă furioasă de „a fi primit". Procesul nu este diferit în cazul omului subteranei şi al bandei Zverkov. în episodul ofiţerului există chiar un obstacol în sensul cel mai literal al termenului, pentru că acest insolent îl obligă pe omul subteranei să coboare de pe trotuar. Pretutindeni, la romancierii medierii interne, verificăm exactitatea observaţiilor pe care le face Denis de Rouge- mont : „Obstacolul cel mai grav... este... acela pe care-l preferăm mai presus de orice. Este cel mai indicat «să intensifice

pasiunea". Descrierea este exactă, dar ar trebui adăugat că obstacolul cel mai grav nu are o asemenea preţuire decît pentru că arată prezenţa mediato-

rului „cel mai divin". Marcel imită limbajul şi purtările Albertinei ; îi adoptă chiar gusturile. Omul subteranei se străduie grotesc să „copieze" lăudăroşeniile aceluia care îl insultă. Isolda ar fi mai puţin plăcută dacă n-ar fi femeia destinată regelui ; la regalitate, în sensul cel mai absolut al termenului, aspiră în realitate Tristan. Mediatorul rămîne disimulat, căci mitul lui Tristan este unul din cele mai însemnate poeme romantice. Romancierii de geniu sînt singurii care pot ilumina străfundurile sufletului occidental dezvăluindu-ne existenţa în întregime imitativă a fiinţei pătimaşe.

Masochistul este mai lucid şi, în acelaşi timp, mai fără judecată decît celelalte victime ale dorinţei metafizice. E mai lucid, cu acea luciditate mereu mai răspîn- dită în zilele noastre, deoarece singurul dintre toţi „subiecţii" care doresc, el sezisează legătura dintre medierea internă şi obstacol; el este mai fără judecată fiindcă în loc să împingă această „luare de cunoştinţă" pînă la concluziile pe care le reclamă, în loc — cu alţi termeni — „să fugă" de transcendenţa deviată, se străduie paradoxal să-şi satisfacă dorinţa năpustindu-se spre obstacol, punîndu-se în slujba nefericirii şi a eşecului.

Sursa acestei lucidităţi nefaste ce caracterizează stadiile ultime ale răului ontologic nu-i greu de dat în vileag. Este apropierea mediatorului. Aservirea este totdeauna termenul dorinţei, dar acest termen e la început foarte depărtat şi subiectul care doreşte nu poate să-l perceapă. Acest termen se face din ce în ce mai vizibil, căci pe măsură ce distanţa se micşorează între mediator şi subiect, fazele procesului „metafizic" se accelerează. Orice dorinţă „metafizică" tinde deci spre masochism, căci mediatorul se apropie totdeauna şi „lumina" pe care o aduce cu el este neputincioasă, numai ea, să vindece răul ontologic ; ea „furnizează" numai

victimei mijlocul de a grăbi evoluţia finală. Orice dorinţă „metafizică" se îndreaptă spre propriul său adevăr şi spre „luarea de cunoştinţă" a acelui adevăr de către subiectul care doreşte ; există masochism cînd subiectul intră
el însuşi în lumina acestui adevăr şi colaborează cu înflăcărare la ivirea lui.

Masochismul se întemeiază pe o intuiţie profundă, dar încă nesatisfăcătoare a adevărului „metafizic", intuiţie deviată şi pervertită ale cărei efecte sînt mai vătămătoare încă decît inocenţa stadiilor anterioare. Cînd subiectul care doreşte percepe prăpastia pe care a săpat-o deja sub paşii lui, el se năpusteşte acolo de bunăvoie, sperînd, împotriva oricărei speranţe, să descopere ceea ce stadiile mai puţin intense ale răului metafizic nu i-au procurat.

In practică, este adeseori dificil să deosebeşti masochismul propriu-zls de masochismul inconştient şi difuz care pătrunde toate formele dorinţei „metafizice". Don Quijote şi Sancho nu se liniştesc — e o realitate — atît timp cît nu sînt stîlciţi de lovituri: Cititorii „idealişti" îl făceau răspunzător pe Cervantes de prodigioasele ciomăgeli pe care le primeşte eroul său ; modernii noştri, mai „lucizi", mai „realişti" decît primii romantici, îl tratează intenţionat pe Don Quijote drept *masochist.* Cele două judecăţi opuse sînt două forme contrarii şi geamăne ale erorii romantice. Don Quijote nu e masochist, în sensul strict al termenului, după cum nud sadic Cervantes. Don Quijote îşi imită mediatorul, Amadis de Gaula. Cazul lui Julien Sorel este mai îndoielnic. Adolescentul ar putea să trăiască în bunăstare lîngă prietenul său Fouquet şi el vine să solicite, la Palatul de la Mole, dispreţul unor aristocraţi care nu-l preţuiesc. Pe de altă parte, ce înseamnă oare această pasiune furioasă care nu provine decît din dispreţul Mathildei şi nu-i

supravieţuieşte ?

între subiectul care doreşte şi suferă cu resemnare consecinţele neplăcute ale medierii şi acela care le caută avid, nu pentru că îi provoacă plăcere, ci fiindcă ele au pentru el o valoare *sacră,* toate nuanţele sînt posibile, între premasochismul lui Don Quijote şi masochismul specific al lui Marcel sau al eroului subteran, nu există o separaţie tranşantă. Mai ales nu există de o parte „normalul", iar de cealaltă „patologicul". Propriile noastre dorinţe trasează un hotar, totdeauna arbitrar, între sănătate şi boală. Geniul romanesc înlătură acest hotar. Nimeni nu poate spune unde începe masochismul respingător şi unde se opreşte nobilul gust pentru risc şi ambiţia zisă „legitimă".

Orice apropiere de mediator înseamnă un progres spre masochism. Trecerea de la medierea externă la medierea internă are ea însăşi un sens masochist. Nemulţumiţi de mediatorul lor neînsemnat, aidoma broaştelor din fabulă, oamenii îşi aleg un mediator activ care să-i taie bucăţele. Orice aservire este înrudită cu masochismul, pentru că îşi găseşte sprijin în obstacolul pe care ni-l ridică dorinţa unui rival, fiindcă sclavul rămîne prins de acest obstacol, ca o moluscă de cochilia ei.

Masochismul dezvăluie pe deplin contradicţia pe care se întemeiază dorinţa metafizică. Pătimaşul caută „divinul" prin obstacolul de netrecut, prin ceea ce, prin definiţie, nu se lasă străbătut. Acest sens metafizic scapă celor mai mulţi psihologi şi psihiatri. Analizele lor se situează deci la un nivel de intuiţie foarte inferior. Bunăoară, se afirmă că subiectul doreşte, pur şi simplu, ruşinea, umilinţa şi suferinţa. Nimeni n-a dorit aşa ceva. Toate victimele dorinţei metafizice, inclusiv masoahiş- tii, doresc „divinitatea" mediatorului şi pentru această „divinitate" vor accepta, dacă e necesar — şi e mereu necesar —

sau vor căuta ele însele ruşinea, umilinţa şi suferinţa. Nenorocirea trebuie să dezvăluie acestor victime fiinţa a cărei imitare le pare cea mai potrivită ca să le sustragă din mizerabila lor condiţie umană... Dar niciodată aceste conştiinţe nefericite nu doresc pur şi simplu ruşinea, umilinţa şi suferinţa. Nu înţelegem pe masochist atît timp cît nu percepem natura triunghiulară a dorinţei lui. Ne închipuim o dorinţă liniară şi trasăm, pornind de la subiect, nepieritoarea linie dreaptă : această linie ajunge totdeauna la neplăcerile pe care le ştim. Atunci se crede că avem *obiectul* însuşi al dorinţei ; se afirmă că masochistul doreşte acel obiect, că

doreşte, în realitate, ceea ce noi ceilalţi nu vom dori niciodată.

Un alt inconvenient al acestei definiţii este că face orice deosebire imposibilă, chiar teoretică, între dorinţa metafizică, în general, şi masochismul propriu-zis. In realitate, vorbim totdeauna despre masochism, cînd înţelegem raportul dintre dorinţă şi consecinţele ei nefaste. Şi sîntem încredinţaţi că acest raport este înţeles de subiectul însuşi. De fapt este cu desăvîrşire ignorat în stadiile superioare ale medierii. Numai în cazul cînd raportul este cunoscut tuturor trebuie să vorbim de masochism, dacă nu vrem să renunţăm a da acestui termen un conţinut teoretic precis.

A face din suferinţă o simplă consecinţă, sau din masochism condiţia prealabilă a dorinţei — obiectul însuşi al acestei dorinţe — este o eroare deosebit de revelatoare. Ca şi alte erori de acelaşi gen, nici aceasta nu-i datorată unei întîmplări neplăcute, sau unei lipse de precauţii „ştiinţifice" în observare. Observatorul *nu vrea* să „coboare" în adevărul dorinţei pînă la punctul unde un asemenea adevăr îl priveşte pe el însuşi în aceeaşi măsură ca observaţiile sale pe subiect. „Inchizînd" urmările jalnice ale dorinţei metafizice într-un obiect pe oare masochistul, şi numai el, l-ar dori, facem din nefericit o fiinţă aparte, un monstru ale cărui sentimente n-au nici o legătură cu ale oamenilor „normali", deci cu propriile noastre sentimente. Masochistul ar dori *contrariul* a ceea ce dorim cu toţii. Contradicţia ce ar trebui înţeleasă ca lăuntrică faţă de propria noastră dorinţă este deplasată spre exterior ; ea serveşte drept barieră între observator şi acest masochist pe care ar fi periculos să-l înţelegem pe deplin. Totdeauna — subliniem — sub formă de „deosebiri" între un *Altul* şi *Eu* se prezintă contradicţii ce sînt, în realitate, temeiul însuşi al vieţii noastre psihice. Relaţiile stabilite de medierea internă viciază multe observaţii care s-ar vrea „ştiinţifice".

Alungăm departe de noi orice dorinţă căreia îi înţelegem urmările nefaste pentru a nu recunoaşte în ea

imaginea, sau caricatura, propriilor noastre dorinţe. înahi- zîndu-ne vecinul în azil, remarcă pe bună dreptate Dostoievski, ne convingem pe noi înşine de propriul nostru bun-simţ. Ce-am avea comun cu acest hîd masochist a cărui dorinţă este însăşi esenţa a ceea ce nu trebuie dorit ? Fireşte, este mai bine să nu ştim că masochistul doreşte exact ceea ce dorim noi înşine ; el doreşte libertatea şi „divina" stăpînire de sine, propria sa stimă şi stima ***Altora,*** dar printr-o inutuiţie a dorinţei „metafizice" mai profundă decît a tuturor medicilor săi, deşi încă incompletă, nu mai speră să descopere acele bunuri de nepreţuit decît lîngă un stăpîn căruia îi va fi sclav umilit.

O

Alături de masochismul existenţei pe care l-am descris, găsim şi un masochism şl sadism pur sexual care joacă un rol de seamă în operele lui Proust şi Dostoievski.

Masochistul sexual se străduie sa reproducă, în viaţa, sa erotică, condiţiile celei mai intense dorinţe „metafizice[44]. El vrea un partener călău, căci se vrea persecutat. Teoretic, acest partener şi mediatorul n-ar trebui să fie decît una Şi aceeaşi persoană. Dar un asemenea ideal este, prin definiţie, irealizabil, căci dacă s-âr realiza, ar înceta să mai fie demn de dorit, mediatorul pieraînd toată forţa lui „divină[44]. Deci masochistul este redus la mimarea idealului său imposibil. Vrea să joace, faţă de partenerul său sexual, rolul pe care îl joacă — sau crede că-l joacă — faţă de mediatorul lui în existenţa sa cotidiană. Brutalităţile pe care le solicită masochistul sînt totdeauna asociate în mintea lui cu acelea pe care un mediator cu adevărat „divin" l-ar face să le sufere.

Chiar în acest masochism pur sexual nu s-ar

putea afirma, prin urmare, că subiectul „doreşte" suferinţa. Ceea ce doreşte, este prezenţa mediatorului, contactul cu „divinitatea". Nu poate stîrni imaginea acestui mediator decît re-creînd atmosfera reală, sau presupusă, a relaţiilor sale cu el. O suferinţă care nu aminteşte de mediator nu are pentru masochist nici o valoare erotică.

Sadismul este întoarcerea „dialectică[41] a masochismului. Obosit să joace rolul de martir, subiectul supus dorinţei alege să fie călău. Nici o teorie a sado-maso- chismului n-a putut să dovedească, pînă acum, necesitatea acestei întoarceri. Toate dificultăţile dispar în concepţia triunghiulară a dorinţei.

Pe scena acestui teatru al existenţei care este activitatea erotică, masochistul joacă propriul său rol şi mimează propria-i dorinţă : sadicul, el, joacă rolul mediatorului. Această schimbare de comedie nu-i făcută pentru a ne surprinde. In realitate, nu vom ignora că toate victimele dorinţei „metafizice[44] caută să-şi apropie fiinţa mediatorului imitîndu-l pe acesta. Sadicul se străduie să imite pe zeu în funcţia lui esenţială care este, totuşi, aceea de a persecuta, şi pe partenerul său să joace rolul persecutatului. Sadicul vrea să-şi ofere iluzia că ţelul lui este de pe acum atins ; el se străduie să ia locul mediatorului şi să vadă lumea cu ochii acestuia, cu speranţa că o asemenea comedie se va transforma încetul cu încetul în realitate. Violenţa sadicului constituie un nou efect pentru a ajunge la zeitate.

Sadicul nu-şi poate oferi iluzia că este mediator fără a-şi transforma victima într-un alter-ego. Chiar în momentul cînd îşi intensifică brutalitatea nu poate împiedica de a se recunoaşte în ***Altul*** care suferă. Acesta este sensul profund al unei asemenea stranii „comuniuni[44] observată atît de

frecvent între victimă şi călău.

Spunem adesea că sadicul persecută deoarece se crede persecutat. Este adevărat, dar nu-i încă adevărul deplin. Pentru a se dori persecutat la rindul său, trebuie să se creadă persecutat de o fiinţă care atinge, chiar în această persecuţie, o zonă de existenţă infinit superioară faţă de a noastră. Nu poate fi sadic decît dacă cheia grădinii fermecate o are un călău.

Sadismul dezvăluie, încă o dată, prestigiul uriaş al mediatorului. Acum chipul omului dispare sub masca zeului infernal. Oricît de îngrozitoare va fi nebunia sadicului, ea are acelaşi sens cu dorinţele anterioare. Iar dacă sadicul a recurs la mijloace disperate, este pentru că ora disperării a sunat.

Dostoievski şi Proust recunosc caracterul imitativ al sadismului. După banchetul unde s-a înjosit, unde s-a umilit, unde s-a crezut chinuit de nişte călăi mediocri, omul subteranei torturează la modul foarte real pe nenorocita prostituată care-i cade în mină. El imită ceea ce crede să fie — după părerea lui — atitudinea bandei lui Zverkov ; aspiră la „divinitatea" a cărei nelinişte i-a „înveşmîntat“ pe aceşti mediocri comparşi în scenele precedente.

Ordinea succesiunii episoadelor, în *Subsolul,* nu este indiferentă. Mai întîi are loc banchetul, apoi urmează scenele cu prostituata. Aspectele existenţiale ale structurii masochisto-sadiste preced aspectele sale sexuale. Departe de a acorda privilegiul acestora din urmă, cum fac atîţia medici şi psihiatri, romancierul pune accentul pe planul individual fundamental. Problemele pe care le prezintă masochismul şi sadismul sexual nu se explică decît dacă vedem în aceste fenomene o oglindire a existenţei în întregime. Orice oglindire este evident ulterioară lucrului pe care îl

oglindeşte. Masochismul sexual este o oglindă a masochismului existenţial şi nu invers. Interpretările la modă răstoarnă totdeauna — constatăm încă o dată — sensul adevărat şi ierarhia fenomenelor. La fel cum se trece sadismul înaintea masochismului şi vorbim despre sado-masoahism cînd ar trebui să vorbim despre masochismo-sadism, dăm sistematic prioritate elementelor sexuale faţă de elementele existenţiale... Această răsturnare este atît de constantă, încît poate să definească prin ea însăşi trecerea la ordinea adevărată, care este metafizică, la acele contra- adevăruri ce sînt, frecvent, „psi'hologiile" şi „psihanali- zele“.

Masochismul şi sadismul sexual sînt imitări de gradul al doilea ; sînt imitări ale acelei imitări care este dinainte existenţa subiectului în dorinţa metafizică. Proust, ca şi Dostoievski, a observat perfect că sadismul este o copie, o comedie pasionată ce se joacă pentru sine însuşi cu un scop magic. Domnişoara Vinteuil se străduie să-i imite „pe cei răi“ ; profanarea amintirii paterne este o mimică, în acelaşi timp grosolană şi naivă :

> „O sadică, aidoma ei, este făuritoarea răului, ceea ce o creatură pe deplin rea n-ar putea fi, căci răul nu i-ar fi exterior, i s-ar părea foarte firesc, nici măcar nu s-ar deosebi de ea... în pielea unor asemenea răutăcioşi încearcă să intre... aceşti artişti... astfel încît să aibă un moment iluzia de a fi evadat din sufletul lor scrupulos şi tandru, în lumea inumană a plăcerii."

Sadicul, chiăr atunci cînd practică răul, nu încetează să se identifice cu victima, deci cu inocenţa persecutată. El întruchipează Binele, iar mediatorul său Răul. Divizarea romantică şi „maniheeană" între *Eu* şi *Alţii* este mereu prezentă

; ea joacă chiar un rol esenţial în sado- masochism.

In sinea lui masochistul alungă acest Bine la care se crede condamnat şi adoră Răul ce-l persecută, căci Răul este mediatorul. Acest adevăr este evident îndeosebi la Proust. Jean Santeuil, la liceu, caută prietenia băieţilor brutali care îl cred un ţap ispăşitor. Naratorul din *în căutarea timpului pierdut* defineşte fiinţa dorită drept „obiectivarea ireală şi diabolică a temperamentului Opus mie, a vitalităţii cvasi-barbare şi crude, de care slăbiciunea, excesul meu de sensibilitate şi de intelectualitate erau atît de lipsite." Cel mai mult timp subiectul ignoră pasiunea lui pentru Rău. Adevărul nu apare decît în străfulgerări, în viaţa sexuală şi în unele zone excentrice ale existenţei. Tandrul Saint-Loup nu este crud decît în relaţiile cu servitorii. Conştiinţa curată este în întregime ocupată de apărarea Binelui. Exasperarea dorinţei se traduce adesea, la acest nivel, printr-o exasperare a „simţului moral", printr-un delir de filantropie, printr-o angajare virtuoasă în armatele Binelui.

Masochistul se identifică cu toţi „umiliţii şi obidiţii“, cu toate nenorocirile reale şi imaginare care-i amintesc, obscur, propriul lui destin. Şi chiar Spiritului Răului, masochistul îi poartă pică. Nu ţine atît să zdrobească pe cei răi cît să le *dovedească* răutatea lor şi propria virtute; ar vrea să-i acopere de ruşine obligîndu-i să contemple victimele infamiei lor.

„Vocea conştiinţei“ se confundă perfect, la acest stadiu al dorinţei, cu ura pe care o stîmeşte mediatorul. Masochistul face din această ură o datorie şi condamnă tot ce nu urăşte la fel cu el. O asemenea ură îngăduie subiectului supus dorinţei să aibă mereu privirile aţintite asupra mediatorului său. Masochistul este cu atît mai înverşunat să distrugă răul delicios cu cît se crede mai incapabil

să străpungă această armură de nepătruns şi să ajungă pînă la „divinitate“. Aşadar el a renunţat pătimaş la Rău ; el este primul care se miră, asemenea omului subteranei, de unele fenomene neplăcute pe care le observă în el însuşi şi îi par să contrazică toată viaţa lui morală.

Masochistul este fundamental pesimist. Ştie că Răul este destinat să triumfe. Ca un disperat luptă pentru cauza cea bună. Această luptă, în asemenea condiţii, este cu atît mai „meritorie".

Pentru moraliştii cinici şi, într-un sens puţin deosebit, pentru Nietzsche, orice altruism, orice identificare cu slăbiciunea şi neputinţa dezvăluie masochismul. Dimpotrivă, pentru Dostoievski ideologia masochistă, ca toate celelalte roade ale dorinţei metafizice, este o imagine răsturnată a transcendenţei verticale. Această caricatură atroce depune mărturie în favoarea originalului.

Toate valorile morale creştine sînt prezente în masochism, dar ierarhia lor este inversată. Mila nu-i niciodată principiul, ci consecinţa. Principiul înseamnă ura celui rău şi triumfător. Nu iubim Binele decît pentru a urî

 mai mult Răul. Nu-i apărăm pe cei oprimaţi decît pentru a zdrobi mai mult pe agresori.

Viziunea masochistă nu-i niciodată independentă. Ea este opusă totdeauna unui masochism concurent ce organizează aceleaşi elemente într-o structură simetrică şi inversă. Ceea ce-i definit drept Bine într-un registru al dipticului este în mod automat definit drept Rău în celălalt registru şi invers.

Dostoievski sugerează în *Demonii,* că toate ideologiile modeme sînt impregnate de masochism. Nenorocitul Şa- tov caută cu disperare să scape de ideologia revoluţionară, dar nu izbuteşte, cel mai adesea, decît să cadă în ideologia reacţionară. Răul triumfă chiar şi în efortul pe care-l face Şatov de a se descotorosi de el. Nefericitul caută afirmaţia, dar nu ajunge decît la negarea negaţiei. Ideologia, slavofilă provine, ca altele, din Spiritul modern. Stavroghin i-a sugerat lui Şatov aceste idei noi.

Personajul Şatov distruge ipoteza unui Dostoievski pur şi simplu reacţionar. Slavofilia, la Dostoievski, ca anumite forme de spirit revoluţionar la Stendhal, înseamnă romantism rău depăşit. Şatov este Dostoievski meditînd asupra propriei lui evoluţii ideologice, asupra propriei neputinţe de a scăpa de modurile de gîndire negative. Şi chiar în această meditare, Dostoievski depăşeşte ideologia slavofilă. Spiritul partizan triumfă şi în *Jurnalul unui scriitor,* dar Dostoievski îl zdrobeşte în *Fraţii Karamazov.*

în această depăşire a ideologiei slavofile se situează pentru noi cel mai înalt moment al geniului dostoievskian.

Nu-i urîţi pe atei, pe profesorii Răului, materialista, chiar pe cei răi dintre ei, căci mulţi sînt buni mai ales în epoca noastră.

O

Dostoievski în tot ce precede *Fraţii Karamazov,* iar Proust de-a lungul întregii sale opere cedează adesea unei tentaţii comune : înzestrează unele

personaje cu o

răutate în sine, cu o cruzime care nu este mai întîi răspunsul la o altă cruzime, sau la o iluzie a cruzimii. Aceste treceri reflectă structura sado-masochistă a experienţei ; ele n-o dezvăluie.

Geniul romanesc se întemeiază pe o depăşire care îngăduie dezvăluirea dorinţei „metafizice'*, dar unele unghere întunecate rămîn, unele obsesii rezistă luminii romaneşti. Depăşirea romanescă seamănă cu urcarea apelor pe un teren accidentat. Unele insuliţe mai dăinuie, cînd tot restul a fost inundat. Există totdeauna, în zonele extreme ale dorinţei „metafizice** explorate de romancier, o zonă critică. La Proust, unele aspecte ale dorinţei homosexuale fac parte din această zonă unde revelaţia romanescă se lasă îndelung aşteptată şi unde nu reuşeşte totdeauna să se impună definitiv.

Totuşi, în cele mai însemnate momente, care sînt de obicei ultimele, romancierul triumfă asupra obstacolelor supreme ; el reuşeşte să recunoască faptul că Răul fascinant nu este mai real decît Binele cu care masochistul se identifică automat :

> „Domnişoara Vinteuil nu s-ar fi gîndit poate că răul o să fie o dispoziţie atît de rară, atât de extraordinară, atît de derutantă, unde era atît de odihnitor să emigrezi, dacă ar fi ştiut să disceamă în ea, ca în toată lumea, această nepăsare faţă de suferinţele pe care le provocăm şi care, orice altă denumire i-am da, este forma îngrozitoare şi permanentă a cruzimii.**

Această frază pare încă mai frumoasă dacă ne gîndim la imensitatea traseului spiritual care se întinde dincolo de ea... Coşmarul sado-masochistului este o minciună la fel de grosolană ca şi visul lui Don Quijote şi plata iluzie burgheză. în realitate, este totdeauna aceeaşi minciună. Persecutorul adorat nu-i nici zeu, nici demon. Nu-i

decît o fiinţă asemănătoare cu noi, cu atît mai înverşunată să-şi ascundă propria suferinţă şi umilire cu cît acestea sînt mai intense. Albertine se dovedeşte insignifiantă. Zverkov nu este decît un imbecil oarecare.

Eroarea sado-masochistului ne-ar face să rîdem, ca aceea a lui Don Quijote, dacă urmările medierii n-ar fi atît de temute.

Don Quijote, pentru Cervantes, este un om care-şi neglijează datoriile. Dar nebunia lui nu se opune încă radical valorilor societăţii creştine şi civilizate. Iluzia este foarte spectaculară, dar efectele ei rămîn anodine. Putem afirma, fără a fi paradoxali, că Don Quijote este cel mai puţin nebun din eroii romanului. Minciuna devine mai insolentă şi urmările sale se agravează pe măsură ce mediatorul se apropie. Dacă ne mai îndoim, cauza este că monotonul, mediocrul, chiar sordidul şi cel crud, se bucură în ochii noştri de o prejudecată favorabilă cel puţin în sensul că facem din ei criteriile noastre pentru cunoaşterea adevărului. O preferinţă iraţională dar semnificativă — dezvăluind ea însăşi o mediere totdeauna mai exasperată — ne face să „decretăm" „subteranul" mai „real“, mai „adevărat“ decît „frumosul" şi „sublimul" primului romantism. Denis de Rougemont a denunţat această uimitoare prejudecată în *Iubirea şi Occidentul :* „Ce-i mai josnic ni se pare cel mai adevărat. Este superstiţia timpului".

...Geniul romanesc se înalţă deasupra antagonismelor generate de dorinţa metafizică. El caută să ne arate caracterul ei iluzoriu. El depăşeşte caricaturile rivale ale Binelui şi Răului pe care ni le propun coteriile. El afirmă identitatea contrariilor la nivelul medierii interne. Dar nu ajunge la relativismul moral. Răul există. Chinurile pe care le suferă prostituata din partea omului subteranei nu sînt imaginare. Suferinţele lui Vinteuil nu sînt şi ele, decît mult prea reale. Răul există şi înseamnă însăşi dorinţa metafizică, transcendenţa deviată care urzeşte pe oameni în răspăr, separînd ceea ce pretinde să unească, unind ceea ce pretinde să separe. Răul înseamnă

pactul negativ al urii la care atîţia oameni aderă riguros pentru mutuala lor distrugere.

LUMILE PROUSTIENE

OOMBRAY este un univers închis. Copilul trăieşte acolo la umbra părinţilor şi a idolilor familiei, în aceeaşi intimitate fericită precum satul medieval in umbra bisericii sale. Unitatea Combray-ului este spirituală înainte de a fi geografică. Oombray este o viziune comună a tuturor membrilor familiei. O oarecare ordine este impusă realităţii şi nu se mai deosebeşte de aceasta. Primul simbol al Combray-ului este lanterna magică ale cărei imagini luînd forma obiectelor pe care le proiectează, ne sînt trimise nepăsător înapoi de pereţii camerei, de abajurul şi minerul rotund al uşii.

Combray este o cultură închisă, în sensul etnologic al termenului, o *Welt,* ar spune germanii, „o mică lume claustrată[1]'', după cum afirmă romancierul. La nivelul percepţiei se sapă prăpastia între Combray şi lumea exterioară. Există între percepţia celor din Combray şi a- ceea a „barbarilor" o diferenţă specifică a cărei dezvăluire constituie sarcina esenţială a romancierului. Cele două sonerii cu clopoţei de la poarta de intrare ne propun mai degrabă un prim simbol decît o ilustrare a a- cestei deosebiri. „Zurgălăii'* pe care îi stîmea orice persoană a casei, care intra „fără să sune" şi „acel dublu ţiuit timid, rotunjit şi fericit al soneriei provocat de străini" evocă două universuri ce nu se pot măsura.

La un anumit nivel, totdeauna foarte superficial, Combray rămîne capabil să dea în vileag depărtarea dintre cele două percepţii. Combray sezisează deosebirea dintre cele două sonerii. Combray nu ignoră nici faptul că sîmbăta sa are o

„culoare'*, o tonalitate specifică. în ziua aceea dejunul se ia cu o oră mai devreme.

> „Revenirea acestei sîmbete asimetrice era unul din acele mărunte evenimente lăuntrice, locale, aproape cetăţeneşti care, în vieţile liniştite şi societăţile închise creează un fel de legătură naţională şi devine tema favorită a conversaţiilor, a glumelor, a istorisirilor exagerate cu plăcere ; ar fi fost un nucleu gata pregătit pentru un ciclu legendar, dacă unul dintre noi ar fi avut o minte epică.“

Oamenii din Combray se simt solidari şi fraţi, cînd descoperă ceea ce-i opune străinilor. Franţoise, bona, „gustă" în mod deosebit această senzaţie de unitate. Nimic n-o amuză mai mult decît micile neînţelegeri prilejuite de uitare, nu din cauza sîmbetei „asimetrice", ci din faptul că străinii ignoră existenţa ei. „Barbarul", uluit de schimbarea de orar despre care n-a fost prevenit, este puţin ridicol. Nu este *iniţiat* în „adevărul[11] Combray-ului.

Riturile „patriotice" iau naştere din această zonă intermediară unde deosebirile între *Noi* şi *Alţii* devin perceptibile fără a dispare complet. Neînţelegerea este încă pe jumătate voluntară. La un nivel mai profund nu mai există de loc şi romancierul narator este singurul capabil să treacă prăpastia dintre percepţiile divergente ale *aceluiaşi* obiect. De pildă, Combray este incapabil să înţeleagă faptul că alături de Swann — cel burghez şi domestic — cu care este obişnuit, există un alt Swann, aristocrat şi elegant, pe care-l percep numai oamenii de lume.

> „Fără îndoială, acelui Swann despre care îşi făcuseră o anumită părere părinţii mei nu-i atribuiau din ignoranţă o mulţime de trăsături

caracteristice vieţii sale mondene, acelea ce făceau ca alte persoane cînd se aflau în prezenţa lui să vadă expresii elegante stăpînindu-i chipul însă oprindu-se la nasul coroiat ca la frontiera lor firească ; dar ele putuseră îngrămădi pe acest chip dezafectat de prestigiu, vacant şi spaţios, în fundul acelor ochi ironici, reziduurile vagi şi blînde, deşeu, — jumătate aducere aminte, jumătate uitare, — a orelor lenevoase petrecute împreună..."

Romancierul caută să ne facă să vedem, să atingem, să simţim ceea ce oamenii, prin definiţie, nu văd, nu ating şi nu simt niciodată : două evidenţe ce pot fi percepute la fel de imperios pe cît de contradictoriu. Între Combray şi lumea exterioară nu mai există decît o a- parenţă de comunicare. Confuzia este totală, dar consecinţele sînt mai mult comice decît tragice. Avem un alt exemplu de neînţelegere comică, în mulţumirile imperceptibile pe oare mătuşile Celine şi Flora i le adresează lui Swann pentru un cadou trimis de acesta. Aluziile sînt atît de vagi şi îndepărtate, încît nimeni nu le observă. Totuşi niciodată cele două fete bătrîne nu bănuiesc faptul că riscă să nu fie înţelese.

De unde provine această neputinţă de comunicare ? în cazul celor „doi Swanni", totul se referă — se pare — la cauze intelectuale, la o simplă carenţă de informare. Unele expresii ale romancierului par să confirme această ipoteză. *Ignoranţa* părinţilor generează pe Swann de la Combray. Naratorul vede în acest Swann intim una din *erorile* încîntătoare ale tinereţii sale.

Eroarea este de obicei accidentală. Ea dispare îndată ce atragem atenţia aceluia care se înşală asupra ei, îndată ce-i procurăm mijloacele de a o îndrepta. Dar, în cazul lui Swann, indicaţiile se vor

înmulţi, adevărul o să izbucnească din toate părţile, fără ca părerea părinţilor şi mai ales a surorii bunicii să se fi schimbat. A- flăm că Swann frecventează pe aristocraţi. Ziarul *Le Fi- garo* menţionează tablouri din „colecţia Charles Swann". Sora bunicii rămîne statornică în părerea ei. în sfîrşit, se descoperă că Swann este prietenul doamnei de Vil- leparisis, dar departe de a i-l dezvălui pe Swann, a- ceastă noutate are drept consecinţă că sora bunicii o înjoseşte pe doamna de Villeparisis : „Cum ! — îi spune sora bunicii, bunicii — îl cunoaşte pe Swann ! Ea, despre care pretindeai că-i rudă cu mareşalul Mac-Mahon !" Adevărul, aidoma unei muşte sîcîitoare, revine neîncetat şi se aşază pe nasul bunicii, dar un dos de palmă e de ajuns pentru a o alunga.

Eroarea proustiană nu se poate deci reduce la cauze intelectuale. Trebuie să fim atenţi : să nu-l judecăm pe Proust după un termen izolat, şi, mai ales, după sensul deosebit la care cutare sau cutare filozof va limita acest termen. Trebuie să depăşim cuvintele pentru a înţelege substanţa romanescă. Adevărul lui Swann nu pătrunde la Combray, căci contrazice credinţele sociale Ale familiei şi sensul ce-l are pentru ierarhiile burgheze. Faptele nu pătrund, ne spune Proust, în lumea unde domnesc credinţele noastre. Nu ele le-au dat naştere, nu ele pot să le distrugă. Ochii şi urechile se închid atunci cînd sănătatea şi integritatea universului personal sînt în joc. Mama îl priveşte pe tată, dar nu prea fix, pentru a nu pătrunde „taina superiorităţii sale". Mătuşile Celine şi Flora posedă la un grad superior preţioasa facultate de a nu percepe ; ele încetează să mai înţeleagă de îndată ce în prezenţa lor se vorbeşte despre lucruri care nu le interesează.

„Simţul lor auditiv... acordă atunci odihnă

organelor receptoare şi le lasă să sufere de un adevărat început de atrofiere. Dacă atunci bunicul meu avea nevoie să atragă atenţia celor două surori, trebuia să recurgă la acele avertismente fizice de care se folosesc medicii alienişti faţă de unii maniaci distraţi : lovituri date de mai multe ori cu lama unui cuţit într-un pahar, coincizînd cu o bruscă interpelare a vocii şi privirii.'*

Asemenea mecanisme de apărare dezvăluie evident medierea. La gradul de depărtare al mediatorului care este acela din Combray, ele corespund mai puţin „relei credinţe** sartriene cit „minciunii organice** despre care vorbeşte Max Scheler în *Omul resentimentului*; falsificarea experienţei nu se face conştient, ca în minciuna obişnuită, ci înaintea oricărei experienţe conştiente, chiar de la elaborarea reprezentărilor şi a sentimentelor alese. „Minciuna organică*' funcţionează de fiecare dată cînd omul nu vrea *să vadă* decît ceea ce-i serveşte „interesul[14] sau o anume dispoziţie a atenţiei lui instinctive, al cărei obiect este astfel modificat pînă şi în ceea ce priveşte amintirea lui. Omul care se înşală astfel nu mai are nevoie să mintă".

'Combray-ul evită adevărurile periculoase, asemenea organismului sănătos care refuză să asimileze ceea ce poate dăuna sănătăţii sale. Combray este un ochi oare alungă praful sîcîitor. Aşadar, la Combray fiecare este propriul său cenzor. Dar această auto-cenzură, departe de a fi greu de suportat, se confundă cu liniştea Combray-ului, cu fericirea de a aparţine Combray-ului. Şi ea nu face decît să se identifice în esenţa-i originară, cu pioasa supraveghere cu care este înconjurată

mătuşa Leonie. Fiecare se străduie să îndepărteze de aici orice ar putea să-i tulbure liniştea. Marcel este dojenit, cînd afirmă nechibzuit că a întîlnit, în timpul unei plimbări „pe cineva pe care nu-l cunoaşte".

Pentru copil, camera mătuşii Leonie este centrul spiritual, adevăratul templu al casei familiale. Măsuţa de noapte cu „apă de Vichy", medicamente şi cărţi religioase este un altar unde oficiază, asistată de Franţoise, marea preoteasă a Combray-ului.

Mătuşa pare inactivă, dar ea însăşi metamorfozează datul eterogen ; ea îl transformă în „materie de Combray[44] ; face din ea o hrană asimilabilă, bogată şi savuroasă. Ea identifică trecătorii şi cîinii necunoscuţi; ea reduce necunoscutul la cunoscut. Datorită ei orice cunoaştere şi adevăr aparţine Combray-ului. Combray, — pe care «ruinele unui meterez din Evul Mediu îl înconjurau ici şi colo la fel de perfect circular ca pe un orăşel dintr-un tablou al pictorilor primitivi» — este o sferă .perfectă, iar mătuşa Leonie, nemişcată în patul ei e centrul acestei sfere. Mătuşa nu participă la activităţile familiei, dar ea este cea care le dă semnificaţia. *Cadenţa* dată de ea face să se rotească armonios sfera. Familia se adună în jurul măturii precum casele satului in jurul bisericii.

O

Există analogii izbitoare între structura organică a Combray-ului şi structura saloanelor mondene. Aceeaşi viziune circulară, aceeaşi coeziune internă sancţionată de un sistem de gesturi şi cuvinte rituale. Salonul Ver- durin nu este un simplu loc de reuniune, ci o manieră de a vedea, de a simţi, de a judeca. Salonul, şi el, este

„o cultură închisă[14]. Deci salonul o să alunge tot ce-i ameninţă unitatea spirituală. El posedă o „funcţie eli- minatorie“ analogă cu aceea a Combray-ului.

Paralela dintre Combray şi salonul Verdurin este cu atît mai uşor de urmărit sub acest aspect, cu cît „corpul străin[44] şi într-un caz şi în altul, este nefericitul Swann. Iubirea pentru Odette îl atrage pe Swann în salonul Verdurin. Declasarea lui Swann, cosmopolitismul şi relaţiile lui aristocratice par mai subversive încă în salonul Verdurin decît la Combray. „Funcţia eliminatorie[44] se exercită cu o mare violenţă. Pentru a răspunde vagii nelinişti pe care o reprezintă Swann, sora bunicii se mulţumea cu sarcasme relativ inofensive. Relaţiile de bună vecinătate nu erau ameninţate; Swann rămînea *persona grota.* Situaţia evoluează diferit în salonul Verdurin. Cînd „Patroana[44] îşi dă seama că Swann este inasimilabil, rictusul urii ia locul surâsurilor. Excomunicarea majoră este pronunţată, uşile salonului se închid cu larmă. Swann este azvirlit în tenebrele de afară.

Unitatea spirituală a salonului are ceva încordat şi rigid pe care Combray-ul nu-l avea. O asemenea diferenţă este în mod deosebit evidentă la nivelul tablourilor religioase care exprimă această unitate. Tablourile care ne sînt descrise la Combray au de obicei teme împrumutate din religiile primitive, din Vechiul Testament sau din creştinismul medieval. Atmosfera este aceea a societăţilor tinere, unde înfloreşte literatura epică, unde credinţa religioasă este viguroasă şi naivă, unde străinii sînt totdeauna „barbari", dar nu sînt niciodată urîţi.

Imagistica este cu totul alta în salonul Verdurin. Domină temele Inchiziţiei şi ale „vînătorii de vrăjitoare". Unitatea pare permanent ameninţată. Patroana este mereu pe baricade, gata să respingă

asaltul „infidelilor" ; înăbuşă schismele în germene, aşază în jurul prietenilor o strajă permanentă ; denigrează distracţiile care au loc în afară; cere imperios o loialitate absolută; extirpă spiritul de sectă şi erezie care compromite ortodoxia „micului clan".

De ce această deosebire între prea-sfinţii din salonul Verdurin şi prea-sfinţii din Combray ? Unde sînt zeii din Combray ? Zeii lui Marcel, am văzut mai sus, sînt rudele şi marele scriitor Beigotte. Sînt zei „îndepărtaţi" şi orice rivalitate „metafizică" este cu neputinţă. Dacă privim în jurul naratorului, vom regăsi pretutindeni a- ceastă mediere externă. Zeii lui Franţoise sînt rudele şi, mai ales, mătuşa Leonie ; zeul mamei este acel tată pe care nu-l priveşte prea fix, pentru a nu străbate bariera de respect şi adorare ce-o desparte de el; zeul tatălui este prietenosul, dar olimpianul domn de Norpois. Aceşti „zei" sînt totdeauna- accesibili, totdeauna gata să satisfacă cererile rezonabile, dar despărţiţi de muritorii de rînd printr-o distanţă spirituală de netrecut, o distanţă care interzice orice concurenţă metafizică. într-o pagină din *Jean SanteuU,* ce constituie o schiţă a Com- bray-ului, găsim o adevărată alegorie a acestei medieri externe colective. Este o lebădă care simbolizează medi- atorul în universul cvasi-feudal al copilăriei burgheze. In acest univers închis şi ocrotit, impresia dominantă este aceea de bucurie.

> „Bucuria de care nu scăpa... Lebăda care trecea agale pe rîu purtînd lumina şi bucuria pe corpul ei scînteietor... netulburind cu nimic bucuria din juru-i şi lăsînd să pară că o resimte prin înfăţişarea ei fericită, fără să-şi schimbe de loc mersu-i domol şi liniştit, aşa precum o *femeie nobilă vede*

cu plăcere pe servitorii săi bucurîndu-se şi trece surîzînd pe lingă ei fără să le dispreţuiască veselia, fără să-i tulbure, 'dar fără să participe la ea în alt chip decît printr-o calmă simpatie şi farmecul majestuos pe care trecerea sa o răspândeşte în jurul ei (sublinierea autorului).

Unde sînt, acum, zeii din salonul Verdurin ? Răspunsul nu pare anevoios. Mai întîi există „divinităţi4* secundare, pictori, muzicieni şi poeţi care frecventează să-' Ionul : întruchipări mai mult sau mai puţin trecătoare ale divinităţii supreme, această ARTA ale cărei efluvii cele mai neînsemnate, sînt de ajuns pentru a provoca doamnei Verdurin convulsii de extaz. Cultul oficial nu riscă să treacă neobservat. In numele lui sînt excomunicaţi „beoţienii" şi „plicticoşii". Sacrilegiul este mai sever pedepsit decît la Combray ; o nimica toată provoacă scandal. Sîntem deci tentaţi să conchidem că este mai intensă credinţa la cei din clanul Verdurin decît la Combray.

Deosebirea între cele două „lumi închise[44], claustrarea mai rigidă a salonului, pare aşadar să se explice printr-o intensificare a medierii *externe.* In orice caz, aceasta este concluzia pe care ne-o sugerează aparenţele. Dar aparenţele sînt înşelătoare şi romancierul înlătură această concluzie. Dincolo de zeii medierii externe care la Verdurin nu mai au nici o putere reală, există zeii adevăraţi şi ascunşi ai medierii *interne,* zeii urii şi nu ai iubirii. Expulzarea lui Swann se face în numele zeilor oficiali dar, în realitate, trebuie să vedem în a- ceasta o măsură de represalii împotriva mediatorului implacabil, împotriva celor din clanul Guermantes, care — dispreţuitori — îi închid uşa doamnei Verdurin şi lumii căreia îi aparţine şi Swann, după cum vor descoperi într-o bună zi. în salonul Guermantes tronează adevăraţii

zei ai Patroanei. Dar aceasta s-ar lăsa mai degrabă ucisă decît să le oficieze făţiş, sau chiar pe ascuns, cultul pe care-l reclamă. Iată de ce îndeplineşte riturile

falsei sale religii estetice cu o pasiune pe cît de frenetică pe atât de mincinoasă.

De la Combray la salonul Verdurin, se pare că structura „midi lumi închise" nu s-a schimbat. Trăsăturile cele mai evidente ale acestei structuri s-au intensificat, s-au accentuat; ceea ce-i evident a devenit, dacă putem afirma astfel, mai evident ca niciodată. Salonul caricaturizează unitatea organică a Oombray-ului la modul cum chipul mumificat caricaturizează chipul viu şi-i accentuează toate trăsăturile caracteristice. Dacă privim mai de-aproape observăm de asemenea că elementele structurii, identice de o parte şi de alta, sînt ierarhizate deosebit. La Combray tăgăduirea barbarilor este totdeauna subordonată afirmării zeilor. La salonul Verdurin se petrece invers. Riturile unificatoare sînt rituri de separare camuflate. Nu se mai respectă riturile pentru comuniunea cu acei care le respectă la fel, ci pentru diferenţierea faţă de acei ce nu le respectă. Ura mediatorului atotputernic depăşeşte iubirea fidelilor. Locul disproporţionat pe care îl ocupă manifestările acestei uri în existenţa salonului constituie singurul, dar irecuzabilul semn al adevărului metafizic : străinii urîţi sînt adevăraţii zei.

■ Aparenţele aproape identice acoperă două tipuri de mediere foarte deosebite. Nu la nivelul individului, ci al micii lumi închise observăm acum trecerea de la medierea externă la medierea internă. Iubirea copilăroasă din Combray face locul concurenţei duşmănoase a adulţilor, rivalităţii metafizice a snobilor şi amanţilor. Medierea internă colectivă reproduce aidoma caracteristicile medierii individuale. Fericirea de a fi „în doi“ este la fel de puţin reală ca şi fericirea de a fi „singur cu tine însuţi". Unitatea agresivă pe care salonul

Verdurin o prezintă celor din afară este o simplă faţadă ; salonul nu are pentru el însuşi decît dispreţ. Un asemenea dispreţ se manifestă în persecuţiile a căror victimă este nefericitul Saniette. Acest personaj este fidelul fidelilor, sufletul neprihănit al salonului Verdurin. Dacă „salonul" ar fi cu adevărat ceea ce pretinde să fie, el joacă, ar trebui să joace, un rol puţin asemănător cu acela al mătuşii Leonie la Combray. Dar în loc să fie onorat şi respectat, Saniette este copleşit cu ocări ; el este ţapul ispăşitor al Verduri- nilor. Salonul nu ştie că se dispreţuieşte pe sine însuşi în persoana lui Saniette.

Depărtarea între Combray şi viaţa de salon nu este depărtarea care desparte pe „adevăraţii" zei de „falşii“ zei. Nu este depărtarea care desparte o minciună pioasă şi utilă de crudul adevăr. Nici să nu afirmăm o dată cu Martin Heidegger că zeii s-au „depărtat". Zeii sînt mai aproape ca niciodată. Divergenţele între gîndirea neoromantică şi geniul romanesc sînt aici foarte clare. Gîn- ditorii neo-romantici denunţă zgomotos caracterul factice al cultului rezervat valorilor oficiale şi idolilor de-sueţi, în universul burghez. Mîndri de perspicacitatea lor, aceşti gînditori nu văd niciodată dincolo de primele impresii. Cred pur şi simplu într-o secare a surselor „sacrului". Ei nu se întreabă niciodată ce poate ascunde *ipocrizia* burgheză. Numai romancierul înlătură masca înşelătoare a cultului oficial şi ajunge pînă la zeii ascunşi ai medierii interne. Proust şi Dostoievski nu definesc universul nostru prin absenţa sacrului, aşa cum o fac filozofii, ci printr-un sacru pervertit şi corupt care otrăveşte încetul cu încetul sursele vieţii.

Pe măsură ce ne depărtăm de Combray, unitatea pozitivă a iubirii evoluează spre unitatea negativă a urii, spre falsa unitate ce disimulează

duplicitatea şi multiplicitatea.

Iată de ce nu trebuie decît un Combray, dar este nevoie de mai multe saloane rivale. în primul rînd sînt saloanele Verdurin şi Guermantes. Saloanele nu există decît în funcţie unele de altele. între colectivităţile pe care le separă şi le uneşte în acelaşi timp medierea dublă, vom regăsi o dialectică a stăpînului şi sclavului asemănătoare cu aceea care guvernează relaţiile dintre indivizi. Salonul Verdurin şi salonul Guermantes luptă subteran pentru stăpînirea mondenă. în cea mai mare parte a romanului, ducesa de Guermantes păstrează „puterea". Distantă, nepăsătoare şi ironică, ducesa cu profil de pasăre de pradă exercită o dominaţie atît de completă, încît apare aproape ca o mediatoare universală a saloanelor. Dar această stăpînire, ca orice stăpî- nire, se dezvăluie stearpă şi abstractă. Fireşte, doamna de Guermantes nu vede salonul său cu ochii celor care vor să intre aici. Dacă burgheza doamnă Verdurin, oficial îndrăgostită de artă, nu visează în realitate decît la aristocraţie, aristocrata doamnă de Guermantes nu visează decît glorii literare şi artistice.

Doamna Verdurin este mult timp învinsă în lupta ce o opune salonului Guermantes. Dar ea refuză să se umilească şi îşi ascunde dorinţa cu încăpăţînare. Minciuna „eroică", aici ca şi în alte părţi, sfîrşeşte prin a-şi arăta roadele. Jocul medierii interne cere imperios ca doamna Verdurin să sfîrşească în palatul prinţului de Guermantes. Cît despre ducesă, *amantă* prea blazată, abuzează de puterea ei şi îşi iroseşte prestigiul. Pînă la urmă îşi pierde situaţia mondenă. Legile romaneşti cer imperios această dublă răsturnare.

O

Combray ne este totdeauna descris oa un regim

patriarhal despre care n-am şti să spunem dacă este autoritar sau liberal, pentru că funcţionează complet de la sine. Dimpotrivă salonul Verdurin este o dictatură frenetică ; Patroana este un şef de stat totalitar ce guvernează printr-un savant dozaj de demagogie şi ferocitate. Cînd Proust evocă sentimentele de loialitate pe care le inspiră Combray-ul, el vorbeşte de *patriotism* ; cînd se referă la salonul Verdurin vorbeşte de *şovinism.* Distincţia dintre patriotism şi şovinism traduce foarte bine deosebirea — în acelaşi timp subtilă şi radicală — dintre Combray şi saloane. Patriotismul dezvăluie o mediere externă, iar şovinismul o mediere internă. Patriotismul este de pe acum iubire de sine, dar este şi cult sincer pentru eroi şi sfinţi. Fervoarea sa nu este condiţio**nată de o rivalitate cu alte patrii. Dimpotrivă, şovinismul este rodul unei asemenea rivalităţi. Este un simţămînt negativ care se întemeiază pe ură, adică pe adorarea tainică a *Altuia.***

În pofida prudenţei extreme, observaţiile lui Proust despre primul război mondial trădează o sfîşiere sufletească profundă. Şovinismul post-belic dezvăluie o mediere asemănătoare cu aceea a snobismului. Şovinul urăşte Germania puternică, războinică şi disciplinată, căci el însuşi nu visează decît război, putere şi disciplină. Naţionalistul revanşard se „hrăneşte“ cu Bar- răs şi sărbătoreşte „pămîntul şi morţii“, dar pămîn- tul şi morţii nu au importanţă pentru el; căci se crede profund înrădăcinat atunci cînd pluteşte în plină abstracţie.

La sfîrşitul romanului *în căutarea timpului pierdut,* izbucneşte războiul. Salonul Verdurin devine un cartier general monden al „soluţiilor extreme". Toţi fidelii imită pasul războinic al Patroanei. Brichot ţine o cronică belicoasă la un mare ziar parizian. Pînă şi violonistul Morel

doreşte „să-şi facă datoria". Şovinismul monden este deci mai mult decît o simplă metaforă. între microcosmosul care e salonul şi macrocos- mosul naţiunii în război, nu există niciodată decît o deosebire de „scară". Dorinţa este aceeaşi. Metaforele care ne fac neîncetat să trecem de la o categorie de o anumită mărime la alta ne atrag atenţia asupra acestei identităţi de structură.

Franţa este pentru Germania ceea ce-i salonul Verdurin pentru salonul Guermantes. Dar, doamna Verdurin, inamica declarată a „plicticoşilor", sfîrşeşte prin a se căsători cu prinţul de Guermantes şi trece, cu arme şi bagaje, în tabăra adversarilor săi. Paralelismul riguros între şovinismul monden şi şovinismul naţional ne invită să căutăm, în ordinea macrocosmosului, un element analog acestei lovituri de teatru microcosmice despre care nu-i exagerat să afirmăm că frizează „trădarea". Dacă romanul nu ne oferă acest element de comparaţie, singurul motiv e că se termină prea curînd. Ar fi trebuit încă douăzeci de ani şi un al doilea război mondial pentru a se produce evenimentul care i-ar fi îngăduit lui Proust să-şi completeze metafora. In 1940, un oarecare şovinism abstract adoptă cauza Germaniei biruitoare, după ce tunase şi fulgerase împotriva acelora care sugerau timid un *modus vivendi* cu un duşman ereditar închis încă în propriile sale frontiere. La fel, doamna Verdurin face să domnească teroarea în „micul său clan" şi excomunică pe „fideli[11] la cel mai neînsemnat semn de slăbiciune faţă de „plicticoşi*, pînă în ziua în care se mărită cu prinţul de Guermantes ; atunci închide uşile salonului său „fidelilor" şi le deschide larg tuturor snobilor înrăiţi din foburgul Saint-Germain.

Fireşte, unii critici descoperă, în această schimbare radicală de atitudine mondenă a

doamnei Verdurin, o probă a „libertăţii" sale. Este chiar o adevărată fericire că nu se prevalează de această pretinsă libertate pentru a-l „reabilita* pe Marcel Proust faţă de gînditorii la modă şi pentru a salva pe romancier de groaznica bănuială de „psihologism* : „Uite, afirmă ei, doamna Verdurin este capabilă să-şi arunce principiile peste bord ; aşadar, acest personaj este pe deplin demn să figureze într-un roman existenţial iar Proust, şi el, este un romancier al *Libertăţii !* "

Evident, eroarea acestor critici repetă pe aceea a lui Jean Prevost care apreciază convertirea politică a domnului de Renal drept un gest spontan. Dacă doamna Verdurin este „spontană*, „colaboratorii* entuziaşti sînt şi ei, deoarece erau straja naţionaliştilor sălbatici. în realitate nimeni nu-i spontan : legile medierii duble îşi joacă rolul în ambele cazuri. Represaliile spectaculare împotriva divinităţii care persecută fac totdeauna loc unei tentative de „fuziune", cînd circumstanţele par favorabile. Aşa se explică de ce omul subteranei îşi întrerupe proiectele de răzbunare, scriind ofiţerului care l-a insultat o scrisoare delirantă de pasiune. Toate aceste „convertiri* aparente nu aduc nimic nou. Nici o libertate nu-şi afirmă aici atotputernicia printr-o ruptură reală cu situaţia anterioară. Convertitul nici măcar nu şi-a schimbat mediatorul. Avem iluzia schimbării, deoarece nu recunoscusem o mediere ale cărei singure roade erau „invidia, gelozia şi ura neputincioasă[14]. Amărăciunea acestor fructe ne-a ascuns prezenţa zeului.

O

Identitatea structurală a celor două şovinisme se dezvăluie, o dată în plus, prin expulzarea baronului de Charlus. Problema aminteşte, cu mai multă violenţă, păţania lui Swann. Charlus este

atras la Verdurin de Morel; Swann era atras de Odette. Swann era prietenul ducesei de Guermantes, Charlus este cumnatul ei. Aşadar, baronul este prin excelenţă „plicticos" şi subversiv. „Funcţia eliminatoare[44] a salonului o să se exercite împotriva lui cu o slăbiciune deosebită. Antagonismele şi contradicţiile pe care le provoacă dorinţa metafizică sînt încă mai vizibile şi mai dureroase decît în O *iubire a lui Swann,* căci mediatorul este mult mai aproape.

Războiul a început; expunerea de motive care însoţeşte executarea sentinţei este colorată cu atmosfera epocii.

La calificarea tradiţională de „plicticos[44] se adaugă aceea de „spion german". Aspectele microcosmice şi macrocosmice ale „şovinismului[44] sînt de-abia vizibile şi doamna Verdurin o să le confunde în curînd. Ea proclamă în faţa vizitatorilor săi că timp de doi ani Charlus „n-a încetat să spioneze[44] în salonul ei.

Fraza dezvăluie minunat cum dorinţa „metafizică" şi ura deformează sistematic realitatea. Această deformare constituie unitatea subiectivă a percepţiei. Fraza o caracterizează prea bine pe Patroană, ne gîndim îndată, pentru a caracteriza şi obiectul ei : baronul de Charlus. Dacă ar trebui să căutăm esenţa individuală într-o „deosebire" ireductibilă, fraza nu poate dezvălui „esenţa[44] doamnei Verdurin fără să trădeze „esenţa[44] baronului de Charlus. Ea nu poate conţine cele două esenţe reciproc incompatibile...

Şi totuşi acesta este miracolul pe care îl îndeplineşte. Afirmînd că, timp de doi ani, Charlus n-a încetat să-i spioneze salonul, doamna Verdurin se descrie pe ea însăşi, dar îl descrie şi pe baron. Firește, Charlus nu-i un spion. Patroana exagerează nebuneşte, dar ştie foarte bine ce

face ; săgeata îl atinge pe Charlus în locul cel mai vulnerabil al fiinţei lui. Charlus este îngrozitor de defetist. Nu-i de ajuns să dispreţuiască în tăcere „cum i se împuiază capul“. Răspîndeşte cuvinte subversive pînă şi pe drumurile publice. Germanismul său îl înăbuşă.

Proust analizează îndelung defetismul lui Charlus. El înmulţeşte explicaţiile, dar cea mai importantă este homosexualitatea. Charlus doreşte fără speranţă pe frumoşii soldaţi care mişună în Paris. Militarii inaccesibili sînt pentru el „călăi delicioşi“. Ei sînt — în mod automat — asociaţi cu Răul. Războiul care împarte universul în două tabere duşmane alimentează dualismul instinctiv al masochistului. Cauza aliată fiind aceea a răilor persecutori, Germania este de nevoie asociată cu Binele persecutat. Charlus confundă cu atît mai uşor propria sa cauză cu aceea a naţiunii duşmane, cu cît germanii îi inspiră, fizic, un profund dezgust; el nu deosebeşte urîţenia lor de a lui, şi înfrîngerile lor militare de propriile-i înfrîngeri amoroase. Charlus crede că se dezvinovăţeşte pe el însuşi, dezvinovăţind Germania învinsă.

Asemenea simţăminte sînt prin excelenţă negative. Simpatia pe care Charlus o are faţă de Germania este mult mai puţin vie decît ura lui pentru puterile aliate. Atenţia fremătătoare ce o are pentru şovinism este aceea a subiectului pentru mediator. *Wdtanschauung-ul* lui Charlus ilustrează perfect schema masochistă pe care o descriem în capitolul anterior.

Unitatea existenţei charlusiene devine încă mai evidentă dacă explorăm — între viaţa sexuală şi părerile

defetiste ale baronului — o zonă intermediară, aceea a vieţii mondene.

Charlus este un Guermantes. El face obiectul unui cult idolatru în salonul cumnatei sale, ducesa de Guermantes. El proclamă în toate ocaziile şi mai ales în faţa prietenilor lui de rînd, superioritatea mediului său de baştină, dar foburgul Saint-Germain este departe de a exercita asupra lui aceeaşi fascinaţie ca asupra snobilor burghezi. Dorinţa „metafizică[41] — prin definiţie, nu se fixează niciodată asupra unui obiect accesibil. Aşadar nu spre nobilul foburg tind dorinţele baronului, ci spre „pleava societăţii[11]. Acest snobism „descendent[44] explică pasiunea pentru Morel, personaj destul de desfrînat. Prestigiul de soi rău cu care Charlus îl nimbează pe muzician se repercutează asuipra întregului salon Verdurin. Marele senior abia deosebeşte această tentă burgheză de culorile mai vii care constituie decorul obişnuit al plăcerilor sale clandestine.

Salonul Verdurin, şovin, imoral şi burghez este un loc rău famat — fascinant — în mijlocul acelui loc rău famat mai vast care este Franţa, la fel de şovină, imorală şi burgheză. Salonul Verdurin adăposteşte pe seducătorul Morel ; Franţa în război este plină de ofiţeri superbi. Baronul nu se mai simte „la el“ în salonul Verdurin, după cum nu se mai simte „la el“ în Franţa şovină. Totuşi în Franţa trăieşte, în salonul Verdurin îl atrage dorinţa. Salonul Guermantes, aristocrat şi insipid virtuos, joacă în sistemul monden al baronului, un rol paralel cu acela al Germaniei îndrăgită dar îndepărtată în sistemul său politic. Iubirea, viaţa mondenă şi războiul sînt cele trei „cercuri[44] ale acestei existenţe perfect una sau mai degrabă perfect dublă în contradicţia sa. Toate planurile îşi corespund şi confirmă logica obsesivă a baronului.

Obsesiei „şovine[44] a doamnei Verdurin i se

opune deci obsesia „antişovină[44] a lui Charlus. Cele două obsesii nu izolează pe cei doi obsedaţi aşa cum ar vrea bunul-

simţ. Ele nu-i închid în două lumi care nu se pot măsura; ele îi apropie într-o comuniune a urii.

Cele două existenţe adună aceleaşi elemente, dar le organizează în mod invers. Doamna Verdurin se pretinde loială faţă de salonul său, dar inima-i aparţine clanului Guermantes. Charlus se pretinde loial faţă de salonul Guermantes dar inima-i aparţine clanului Verdurin. Doamna Verdurin sărbătoreşte „micul clan“ şi dispreţuieşte pe „plicticoşi". Charlus sărbătoreşte salonul Guermantes şi-i dispreţuieşte pe „oamenii de nimic". E de ajuns să intervertim semnele pentru a trece de la un univers la altul. Dezacordul între cele două personaje este un minunat acord negativ.

Această simetrie îngăduie doamnei Verdurin să-şi exprime adevărul ei şi adevărul baronului, sub o formă grotescă dar pregnantă într-o singură şi aceeaşi frază. A-l acuza pe Charlus că este un spion înseamnă pentru doamna Verdurin protestul tainic împotriva dispreţului ce i-l poartă clanul Guermantes. Bunul-simţ nu vede ce interes ar putea să prezinte pentru Statul major german, „rapoartele amănunţite despre organizarea micului clan“. Bunul-simţ sesizează deci nebunia doamnei Verdurin, dar cu cît îi observă mai bine nebunia, cu atît riscă să piardă din vedere nebunia paralelă a lui Charlus. Doamna Verdurin se apropie de baron chiar în măsura în care se depărtează de dreapta judecată. Nebunia unuia „zboară" spre nebunia celuilalt fără să ţină seama de barierele pe care bunul-simţ le-ar înălţa între viaţa mondenă şi război. Dacă şovinismul doamnei Verdurin este îndreptat împotriva salonului Guermantes, defetismul lui Charlus este îndreptat împotriva salonului Verdurin. Deci, fiecare nu trebuie decît să cedeze nebuniei sale pentru a-l cunoaşte pe *Altul* cu o cunoaştere în acelaşi timp subtilă şi limitată... Subtilă căci pasiunea triumfă asupra fetişismului obiectului ce paralizează bunul-simţ ; limitată căci

pasiunea nu percepe triunghiul dorinţei, ea nu recunoaşte disperarea dincolo de orgoliul *Altuia* şi de aparenta sa stăpî- nire de sine.

Proust ne face să întrezărim în patru cuvinte complexitatea relaţiilor ce le poate ţese ura între cei doi indivizi. Fraza doamnei Verdurin este în acelaşi timp cunoaştere şi orbire, adevăr subtil şi minciună grosolană ; ea este de asemenea bogată în asociaţii şi în „sub- înţelesuri“ de toate felurile, precum un vers de Mallarme, dar romancierul nu născoceşte nimic. Geniul său se făureşte direct dintr-un adevăr intersubiectiv pe care îl ignoră aproape complet sistemele psihologice şi filozofice ale epocii noastre.

Această frază dezvăluie faptul că relaţiile, la nivelul saloanelor şi al medierii interne, sînt foarte deosebite de acelea care se stabilesc, sau mai degrabă nu pot să se stabilească, în stadiul medierii externe. După cum am văzut, Combray este regatul quiproquo-ului. Autonomia fiind reală, relaţiile cu lumea exterioară sînt în mod obligatoriu superficiale. Nici o intrigă durabilă nu se poate lega. Scenetele de la Combray, ca şi aventurile lui Don Quijote, sînt independente unele de altele. Ordinea de succesiune este aproape indiferentă, căci fiecare aventură constituie o totalitate semnificativă a cărei esenţă este quiproquo-ul.

La nivelul medierii interne, am putea crede că o comunicare este încă şi mai imposibilă, deoarece indivizii şi saloanele se izbesc unii de alţii cu o violenţă sporită. S-ar putea crede că deosebirile se agravează, orice relaţii devin cu neputinţă între lucrurile mărunte, totdeauna mai închise unele faţă de altele. Tocmai de aceasta vor să ne convingă toţi scriitorii romantici. Romantismul caută ceea ce este ireductibil al nostru în ceea ce ne opune cel mai violent *Altuia.* El distinge două zone, în individ : o zonă superficială unde acordul cu *Alţii* este posibil şi o zonă mai profundă unde acordul

este cu neputinţă. Dar această deosebire este mincinoasă. Romancierul ne-o arată. Agravarea maladiei ontologice nu face din individ un angrenaj deformat care n-ar mai „muşca“ din angrenajul opus. Şovinismul doamnei Verdurin şi antişovinismul lui Charlus se îmbină perfect unul cu altul, căci unul este în încrustare ceea ce celălalt este în relief. *Deosebirile* despre care romanticul face caz sînt „dinţii" angrenajului ; ele, şi numai ele, fac să se rotească maşina, ele generează o *lume romanescă,* care pînă acum nu exista.

Combray era în adevăr autonom, dar saloanele nu sînt. Ele sînt cu atît mai puţin autonome cu cît revendică mai violent autonomia. La nivelul medierii interne, colectivitatea, ca şi individul încetează să fie un centru de referinţă absolută. Nu mai putem înţelege saloanele decît opunîndu-le saloanelor rivale, integrîndu-le în ansamblul din care fiecare dintre ele nu mai este decît un element.

La nivelul medierii externe, nu există decît „mici lumi închise". Legăturile sînt atît de slabe încît nu există încă o *lume romanescă* propriu-zisă, după cum nu există nici „concert european" înainte de secolul al XVUI-lea. Acest „concert" este rodul unei concurenţe la scară naţională. Naţiunile sînt obsedate unele de •altele. Relaţiile lor sînt în fiecare zi mai strfnse, dar asemenea relaţii iau adesea o formă negativă. La fel cum fascinaţia individuală dă naştere individualismului, fascinaţia colectivă dă naştere unui „individualism colectiv",, care se numeşte şovinism şi spirit de *Autarhie.*

...La fel ca voinţa de a fi singur cu tine însuţi, voinţa de a fi „în doi“ ascunde dorinţa de a fi *Altul.*

„Micile lumi închise" sînt particule neutre ce nu au nici o acţiune unele asupra altora. Saloanele sînt particule pozitive şi negative care se atrag şi se resping în acelaşi timp, ca particulele atomice. Nu mai există monade, ci simulacre de monade, care

formează o vastă lume închisă. Unitatea acestei lumi la fel de riguroasă ca aceea de la Combray este întemeiată pe un principiu invers. La Combray, iubirea este cea mai puternică ; ura generează lumea saloanelor.

In infernul din *Sodoma şi Gomora* triumful urii este absolut. Sclavii gravitează în jurul stăpînilor şi stăpînii sînt ei înşişi sclavi. Indivizi şi colectivităţi sînt în acelaşi timp inseparabili şi perfect izolaţi. Sateliţii gravitează în jurul planetelor şi planetele gravitează în jurul stelelor. Această imagine a lumii romaneşti ca sistem cosmic revine adesea la Proust şi aduce cu ea imaginea romancierului astronom care calculează orbitele şi degajează legile.

Aceste legi ale medierii interne dau coeziune lumii romaneşti. Numai cunoaşterea acestor legi îngăduie să răspundem la întrebarea lui Viaceslav Ivanov din lucrarea sa despre Dostoievski : „Cum, se întreabă criticul rus, poate deveni separarea un principiu de unire, cum poate reţine ura ţintuiţi împreună chiar pe aceia care urăsc ?“

O

Trecem de la Combray la universul saloanelor prin- tr-o mişcare continuă şi fără tranziţii perceptibile^ Nu trebuie să opunem medierea ***externă*** medierii ***interne,*** aşa cum masochistul opune Binelui Răul. Dacă observăm Combray-ul mai îndeaproape vom găsi aici, în germene, toate defectele saloanelor mondene. -.

• Zeflemelele surorii bunicii cu privire la Swann sînt un preludiu, mai superficial, al fulgerelor cu care vor ameninţa doamna Verdurin şi doamna de Guermantes.. Măruntele persecuţii de care suferă nevinovata bunică prefigurează cruzimea celor din clanul Verdurin ? faţă de Saniette şi cumplita asprime a doamnei de . Guermantes faţă de marele său prieten Swann. Mama lui Marcel refuză în mod burghez s-o primească pe doamna Swann.

Naratorul însuşi profanează ,,sacrul“ în .persoana Franţoisei pe care se străduie s-o ,,demistifice‘‘. El se înverşunează să distrugă credinţa ei naivă în mătuşa Leonie. Mătuşa Leonie însăşi abuzează de prestigiul său supranatural ; aţîţă sterile rivalităţi între Franţoise şi Eulalie ; se transformă într-un tiran crud.

Elementul negativ este prezent la. Combray ; datorită lui, mica lume claustrată se închide asupra ei. însăşi. Ea asigură eliminarea adevărurilor periculoase. Acest element negativ creşte încetul cu încetul şi sfîrşeşte prin a mistui totul în saloanele mondene. Iar un asemenea element negativ, ca totdeauna, îşi are rădăcinile. în mîndrie.- Mîndria o împiedică pe sora bunicii să recunoască poziţia socială a lui Swann, mîndria o împiedică, pe mama lui Marcel s-o primească pe doamna Swann, Această mîndrie este o mîndrie în germene, dar esenţa ei nu se va schimba de la un capăt la celălalt al roma', nului. Acţiunea distrugătoare de-abia a început, dar alegerea decisivă a şi fost făcută. *Sodoma şi Gomora* se află deja prezentă, în germene, la Combray. Pentru a trece dintr-un univers la altul, este de ajuns să cedezi înclinării pantei, acelei mişcări ce se accelerează neîncetat şi ne depărtează totdeauna de centrul „mistic":. O asemenea mişcare este aproape imperceptibilă la mătuşa Leonie, întinsă în patul ei ; este de pe acum rapidă la copilul ce priveşte prea fix pe zeii din Combray şi se pregăteşte să se lase ispitit de toate exotismele.

Care-i acel centru pe care nu-l întîlnim niciodată şi de care ne depărtăm neîncetat ? Proust nu răspunde direct, dar simbolismul operei lui vorbeşte pentru el şi uneori împotriva lui. Centrul Combray-ului este biserica „rezumînd oraşul, reprezentîndu-l, vorbind de el şi pentru el depărtărilor". în centrul bisericii se află clopotniţa Saint-Hilaire care înseamnă pentru oraş ceea ce-i

camera mătuşii Leonie pentru casa familială. Clopotniţa dă „tuturor ocupaţiilor, tuturor orelor, din toate unghiurile de vizibilitate din oraş, chipul, încoronarea, consacrarea lor[tt]. Toţi zeii din Combray se adună la clopotniţă :

„Totdeauna la ea trebuie să te reîntorci, totdeauna ea domină tot, somînd casele cu un turn , neaşteptat, înălţat înaintea mea ca degetul lui Dumnezeu al cărui trup ar fi fost ascuns în mulţimea oamenilor fără ca să-l confund pentru asta cu ea“.

Clopotniţa este vizibilă de pretutindeni, dar biserica este totdeauna goală. Zeii umani şi pămînteni ai medierii

interne sînt de pe acum nişte idoli ; nu se aliniază pe verticala clopotniţei. Totuşi rămîn îndeajuns de aproape, pentru ca o aceeaşi privire să poată îmbrăţişa Com- bray-ul şi biserica lui. Pe măsură ce mediatorul se apropie de subiect, dorind transcendenţa, se depărtează de această verticală. Transcendenţa deviată îşi îndeplineşte opera. O să-l ducă pe narator şi universul lui romanesc din ce în ce mai departe de clopotniţă într-o serie de cercuri concentrice care se intitulează : *în umbra tinerelor în floare, Clanul Guermantes, Sodoma şi Gomora, Prizoniera* şi *Fugara.* Cu cît ne vom depărta de centrul mistic, cu atît frămîntarea se va face mai dureroasă, frenetică şi vană, pînă în *Timpul regăsit* care va răsturna această mişcare. O asemenea dublă mişcare, de fugă şi întoarcere, prefigurează corbii de la Sainte- Hilaire în zburdările lor vesperale.

„Prin cele două ferestre ale turnului, clopotniţa lasă să cadă la intervale regulate zbor de corbi, care un moment se roteau croncănind, ca şi cum bătrînelc pietre care le îngăduiau să se zbenguie fără să pară că îi vede, deveneau pe neaşteptate nelocuite,

dega- jînd un efluviu de frămîntare, ca şi cum îi izbise şi îi respinsese. Pe urmă, după ce învîrstase în toate direcţiile mătasa violetă a înserării, se potoleau brusc şi se întorceau să îi înghită turnul, din nefast devenit prielnic. “

O

Opera lui Proust are o valoare sociologică ? Se repetă frecvent că *în căutarea timpului pierdut* este inferior, sub acest aspect, *Comediei umane* sau ciclului *Rougen-Maequart.* Proust, se spune, nu se interesează decît de nobilimea de stirpe. Deci opera lui este lipsită de „amploare şi obiectivitate". Dincolo de aceste judecăţi nefavorabile recunoaştem vechea concepţie realistă şi pozitivistă a artei romaneşti. Genul romanesc orînduieşte un inventar minuţios al oamenilor şi al lucrurilor; el trebuie să reprezinte o panoramă cît mai completă cu putinţă a realităţii economice şi sociale.

Dacă ar trebui să luăm această concepţie în serios, Proust ar fi un romancier mai mediocru decît se afirmă. I se reproşează faptul că „îşi limitează ancheta la foburgul Saint-Germain“, dar aceasta înseamnă încă a-l măguli. Proust nu se dăruie nici unei explorări sistematice, chiar în domeniul modest care vrea să i se rezerve. El ne spune vag că cei din clanul Guermantes sînt foarte bogaţi, că alţii sînt ruinaţi. Acolo unde romancierul conştiincios ne-ar cufunda într-o puzderie de hîrţoage, testamente, inventare, registre de socoteli, somaţii prin portărei, portofolii cu acţiuni şi obligaţii, Proust ne relatează neglijent cîteva taifasuri la o ceaşcă de ceai. Şi în plus nu le relatează pentru ele însele, ci totdeauna cu privire la altceva. Nu există nimic aici care să merite titlul pompos de anchetă. Proust nu caută nici măcar să sugereze, printr-un ton categoric, sau prin enumerarea unor obiecte eteroclite, că „a epuizat

documentarea".

Nici una din problemele care-l interesează pe sociolog nu pare să-l reţină pe Marcel Proust. Se conchide că romancierul nu se interesează de problemele societăţii. Această nepăsare, fie că o blamăm sau o socotim demnă de laudă, rămîne totdeauna o atitudine negativă, o formă de mutilare în slujba unei estetici particulare, ceva asemănător cu proscrierea cuvintelor grosolane în tragedia clasică.

Ştim îndeajuns despre ea pentru a îndepărta această concepţie limitativă a artei romaneşti. Adevărul romancierului este total. El îmbrăţişează toate aspectele existenţei individuale şi colective. Chiar dacă romanul neglijează puţin unele dintre aceste aspecte, el indică perspectiva cu certitudine. Sociologii nu recunosc nimic la Proust care să amintească propria lor activitate, deoarece antagonismul între sociologia romanescă şi sociologia sociologilor este fundamental. Acest antago-

 nism se referă nu numai la soluţie şi metode, ci şi ia datele problemelor de rezolvat.

Pentru sociolog, foburgul Saint-Germain este, fără îndoială, un sector minuscul dar foarte real al peisajului social. Frontierele par atît de nete incit nimeni nu-şi pune niciodată probleme cu privire la ele. Dar aceste frontiere se învălmăşesc pe măsură ce înaintăm în opera proustiană. Naratorul este cumplit de dezamăgit atunci cînd pătrunde la clanul Guermantes. El constată că acolo se gîndeşte şi se vorbeşte ca în alte case. Esenţa foburgului pare să dispară. Salonul Guermantes îşi pierde individualitatea şi reîntîlneşte — într-o ceaţă informă — mediile **cunoscute.**

Nu putem defini foburgul prin tradiţie, deoarece o asemenea tradiţie nu mai este înţeleasă de un

personaj atît de important şi de vulgar ca ducele de Guermantes. Nu putem defini foburgul prin ereditate, fiindcă o burgheză ca doamna Leroi se bucură acolo de o poziţie mondenă mai strălucită decît o doamnă de Villeparisis. De la sfîrşitul secolului XIX, foburgul nu mai constituie un adevărat centru de putere politică sau financiară, deşi bogăţia abundă acolo, deşi oameni in- fluenţi vin în mare număr. Foburgul nu se deosebeşte nici printr-o mentalitate deosebită : toţi sînt reacţionari în politică, retrograzi în artă, mărginiţi în literatură. Nu există nimic acolo care să poată deosebi mediul Guermantes de alte medii bogate şi trindave în acest început de secol XX.

Sociologul pe care îl interesează foburgul Saint-Germain n-ar trebui nici măcar să răsfoiască *în căutarea timpului pierdut.* Acest roman nu este numai inutil pentru el, ci poate fi periculos. Sociologul crede că deţine obiectul căutării sale şi iată că acest obiect îi lunecă printre degete. Foburgul nu-i nici clasă, nici grup, nici mediu ; nici una din categoriile curente pentru sociologi nu i se aplică. Asemenea unor anumite particule atomice foburgul dispare cînd se îndreaptă asupra lui instrumentele omului de ştiinţă. Nu putem să izolăm acest obiect. De o sută de ani foburgul nu mai există. Şi totuşi există pentru că stîmeşte dorinţele cele mai violente: Unde începe, sau unde se opreşte foburgul ? N-o ştim. Dar snobul ştie ; nu şovăie niciodată. Am crede că snobul posedă un al şaselea simţ care măsoară cu exactitate valoarea mondenă a unui salon.

Foburgul există pentru snob şi nu există pentru ne- snob. Să spunem mai degrabă că n-ar exista pentru ne- snob dacă acesta n-ar accepta să se încreadă, pentru a soluţiona grabnic problema, în mărturisirea snobului. Foburgul nu există pe deplin decît pentru snob.

Ii reproşăm lui Proust că se fixează într-un

mediu prea „îngust“, dar nimeni mai bine ca Proust n-a cunoscut şi n-a denunţat o anumită îngustime de spirit. Proust ne arată lipsa de însemnătate a „lumii bune“, nu numai din punct de vedere intelectual şi uman, dar şi *din punct de vedere social :* „Oamenii de lume îşi fac iluzii asupra importanţei sociale a numelui lor“. Proust împinge mult mai departe ca cenzorii săi „demistifica- rea“ foburgului Saint-Germain. In adevăr, aceştia cred în existenţa obiectivă a obiectului magic. Proust ne repetă neîncetat că obiectul nu există. „Lumea este regatul neantului". Trebuie luată o asemenea afirmaţie în sensul ei literal. Romancierul subliniază mereu contrastul între neantul obiectiv al foburgului şi realitatea prodigioasă pe care o cîştigă în ochii snobului.

Romancierul nu se interesează nici de realitatea derizorie a obiectului, nici chiar de obiectul transfigurat, ci de procesul transfigurării. Marele romancier a fost totdeauna aşa. Cervantes nu se interesează nici de cas- tronaşul pentru bărbierit, nici de casca lui Mambrin. Ceea ce-l pasionează este faptul că Don Quijote poate să confunde un banal castronaş de bărbierit cu o oască a lui Mambrin. Ceea ce-l pasionează pe Marcel Proust este faptul că snobul poate să creadă că foburgul Saint- Germain este acel regat fabulos unde fiecare visează să intre.

Sociologul şi romancierul naturalist nu vor decît un singur adevăr. Ei impun acest adevăr tuturor „subiecţilor^ care percep. Ceea ce ei denumesc *obiect* este un anost compromis între percepţiile de neconciliat ale dorinţei şi aie non-dorinţei. Credibilitatea acestui obiect provine din poziţia lui mediană care slăbeşte toate contradicţiile. In loc să „tocească[41] vîrfurile acestor contradicţii, romancierul genial le ascute cît îi stă în putinţă. El subliniază metamorfoza operată de dorinţă. Natura-

listul nu sezisează o asemenea metamorfoză căci nu-i capabil să-şi critice propria dorinţă. Romancierul care dezvăluie dorinţa triunghiulară nu poate să fie snob, dar cu siguranţă că a fost cîndva. Trebuie să fi dorit şi să nu mai dorească.

Foburgul are o cască fermecată pentru snob, castro- naş de bărbierit pentru acela care nu-i snob. Repetăm în fiecare zi că lumea este stăpînită de dorinţe „concrete" : avuţie, prosperitate, petrol, etc. Romancierul pune o întrebare în aparenţă anodină : „Ce înseamnă snobismul ?“

întrebîndu-se ce-i snobismul, romancierul se întreabă — în felul său — despre resorturile ascunse ale mecanismului social. Dar savanţii ridică din umeri. Problema este prea frivolă pentru ei. Dacă am stărui să ne răspundă, vor evita. Vor pretinde că romancierul se interesează de snobism din pricina unor motive „impure[11]. El însuşi este un snob. Afirmăm, mai degrabă, că era. E un fapt ; dar problema rămîne. Ce înseamnă snobismul ?

Snobul nu caută nici un avantaj concret; plăcerile şi mai ales suferinţele lui sînt pur „metafizice". [...] Snobismul este firişorul de nisip care se introduce în angrenajele ştiinţei şi defectează maşina.

Snobul doreşte neantul. Cînd deosebirile concrete între oameni dispar sau trec pe planul al doilea, într-un sector oarecare al societăţilor, concurenţa apare dar o confundăm mult timp cu antagonismele anterioare a căror formă o îmbracă. Nu trebuie să confundăm neliniştea abstractă a snobului cu oprimarea de clasă. Snobismul nu aparţine trecutului ierarhizat cum credem de obicei, ci prezentului şi mai mult încă, viitorului democrat. Foburgul Saint-Germain, pe vremea lui Marcel Proust, este în culmea unei evoluţii care metamorfozează, mai mult sau mai puţin rapid, toate păturile societăţii. Romancierul se întoarce

spre snobi căci dorinţa lor conţine „mai mult neant“ decît dorinţele obişnuite. Snobismul este caricatura acestor dorinţe. Ca orice caricatură, snobismul îngroaşă trăsăturile şi ne obligă să vedem ceea ce n-am vedea niciodată în original.

Pseudo-obiectul care este foburgul Saint-Germain joacă deci un rol privilegiat în dezvăluirea romanescă : putem compara un asemenea rol cu acela al radium-u- lui în fizica modernă. Radium-ul ocupă, în natură, un loc la fel de redus ca foburgul Saint-Germain în societatea franceză. Dar această substanţă foarte rară posedă proprietăţi excepţionale care fac ca unele principii ale fizicii vechi să mintă tulburînd treptat toate perspectivele ştiinţei. La fel, snobismul face să mintă unele principii ale sociologiei clasice. Ne dezvăluie ţeluri de acţiune pe care gândirea ştiinţifică nu le bănuise niciodată.

La Proust, geniul romanesc înseamnă snobism trans- cendat. Snobismul lui îl conduce pe romancier spre locul cel mai abstract al unei societăţi abstracte, spre pseudo-obiectul cel mai scandalos nul, adică spre locul cel mai propice dezvăluirii romaneşti. Snobismul se confundă, retrospectiv, cu primele intervenţii ale geniului; el posedă judecata infailibilă şi avîntul irezistibil. Este necesar ca snobul să fi fost elevat de o uriaşă speranţă ; tre- buie să fi suferit imense decepţii pentru ca depărtarea între obiectul dorinţei şi obiectul non-dorinţei să se impună atenţiei sale şi ca această atenţie să triumfe asupra obstacolului pe care i-l opune, de fiecare dată, o dorinţă nouă.

Forţa caricaturală a snobismului, după ce l-a servit pe romancier, ar trebui să-l servească pe cititor. A citi reprezintă retrăirea experienţei spirituale a cărei straie, întocmai pe croială, le îmbracă romanul. După ce şi-a cucerit adevărul lui, romancierul poate să coboare din nou spre regiuni

mai puţin rarefiate ale existenţei sociale, în modul cum fizicianul extinde la substanţele ,,obişnuite“ adevărurile smulse de la acea substanţă „extraordinară[44], care este radium-ul. In cele mai multe medii de existenţă burgheză şi chiar populare, Marcel Proust regăseşte structura triunghiulară a dorinţei, antagonismul sterp al contrariilor, ura pentru zeul ascuns, excomunicările şi tabu-urile sterilizante ale medierii interne.

Această lărgire progresivă a adevărului romanesc determină extinderea termenului de snobism la profesiunile şi mediile cele mai diverse. Există, în *Căutarea timpului pierdut,* un snobism al profesorilor, un snobism al medicilor, un snobism al magistraţilor şi chiar un snobism al cameristelor. Modurile în care Proust foloseşte cuvântul snobism definesc o sociologie „abstractă[41] a cărei aplicare este universală, dar ale cărei principii sînt active îndeosebi în mediile cele mai bogate şi mai trîndave ale societăţii.

Aşadar Proust este departe de a fi nepăsător faţă de realitatea socială. El nu ne vorbeşte decît despre ea, într-un sens, căci viaţa lăuntrică este deja socială pentru romancierul dorinţei triunghiulare şi viaţa socială este totdeauna oglindirea dorinţei individuale. Dar Proust se opune radical vechiului pozitivism comptian.

[...] Opera lui Proust descrie formele noi de alienare care se succed formelor anterioare atunci cînd „nevoile[14] sînt satisfăcute şi deosebirile concrete încetează să domine relaţiile dintre oameni. Snobismul, am văzut, înalţă zăgazuri abstracte între indivizi care se bucură de aceleaşi venituri, care aparţin aceleiaşi clase sociale şi aceleiaşi tradiţii. Unele intuiţii ale sociologiei americane îngăduie să sezisăm fecunditatea punctului de vedere proustian. Noţiunea americană de „conspicous consump- tion“ [1] dezvoltată de

Thorstein Veblen este deja triunghiulară. ...Valoarea obiectului consumat nu mai este condiţionată decît de privirea *Altuia.* Numai dorinţa *Altuia* poate genera dorinţa. Mai aproape de noi, un David Riesman[XXXVII XXXVIII XXXIX XL XLI] şi un Vance Packard[8] arată că uriaşa clasă mijlocie americană, la fel de eliberată de nevoi şi încă mai uniformă decît mediile descrise de Proust, se divide, şi ea, în compartimente abstracte. Ea sporeşte tabu-uri- le şi excomunicările între unităţi perfect asemănătoare şi le opune pe unele altora. Deosebiri neînsemnate par monstruoase şi produc efecte incalculabile. *Altul* domină totdeauna existenţa individului, dar acest un *Altul* nu mai este, ca în alienarea marxistă, un opresor de clasă, este vecinul de palier, rivalul profesional etc. *Altul* devine totdeauna mai fascinant pe măsură ce se apropie de *Eu.*

...Chiar în intuiţiile lor cele mai îndrăzneţe, sociologii nu izbutesc niciodată să se elibereze complet de sub tirania obiectului. Toţi sînt „dincoace[11] de gîndirea romanescă. Tind să confunde vechile deosebiri de clasă, deosebiri impuse de factori externi, cu deosebirile lăuntrice provocate de dorinţa „metafizică". Confuzia este cu atît mai uşoară cu cît trecerea de la o alienare la alta necesită o lungă perioadă de tranziţie în timpul căreia medierea dublă progresează subteran, fără să atingă niciodată aparenţele exterioare.

XXXVII „Consum abundent" : în engleză în text (n. tr.).

XXXVIII[3] RIESMAN (David) (n. 1909), specialist american în ştiinţele sociale ; autor printre altele ale volumelor de eseuri : O *reconsiderare a individualismului* (1954), *Constrîngere şi diversitate in sistemul educativ american* (1956) ş. a. (n. tr.).

XXXIX PACKARD (Vance) (n. 1914). Publicist şi universitar ame
XLrican. Colaborator la „American Magazin" şi „Colliers's Maga
XLIzine". (n. tr.).

Sociologii nu ajung pînă la legile dorinţei „metafizice[11], căci nu înţeleg că înseşi valorile materiale sînt pînă la urmă înghiţite de medierea dublă.

Snobul nu doreşte nimic concret. Romancierul observă şi găseşte la toate eşaloanele vieţii individuale şi colective antagonismele lipsite de sens şi simetrice ale snobismului. El ne arată că abstracţia triumfă în viaţa privată, profesională, naţională şi chiar internaţională. El ne arată că Marele Război nu a fost ultimul dintre conflictele naţionale, ci primul dintre marile conflicte abstracte ale secolului XX. In definitiv, Marcel Proust reia istoria dorinţei „metafizice" chiar din locul unde Stendhal o abandonase. El ne arată medierea dublă tre- cînd frontierele naţionale şi cucerind dimensiunile planetare pe care i le vom descoperi astăzi.

După ce descrie rivalităţile mondene cu termeni de operaţii militare, Proust ne descrie operaţiile militare cu termenii rivalităţilor mondene. Imaginea după-amiezii devine obiect şi obiectul devine imagine. Ca în poezia contemporană cei doi termeni ai imaginii sînt interşan- jabili. De la microcosm la macrocosm o aceeaşi dorinţă triumfă. Structura este aceeaşi, numai pretextul se schimbă. Metaforele proustiene ne fac să ocolim obiectul şi ne fixează asupra mediatorului, ne fac să trecem de la dorinţa liniară la dorinţa triunghiulară.

Charlus şi doamna Verdurin confundau viaţa mondenă cu Marele Război ; romancierul depăşeşte o asemenea nebunie, după cum această nebunie chiar depăşea „bunul-simţ“. El nu mai confundă cele două domenii, le asimilează metodic unul cu celălalt. Deci, romancierul riscă să pară superficial în ochii specialiştilor. I se va reproşa că explică marile evenimente prin „cauze minore". Istoricii vor să luăm istoria în serios şi nu-i iartă lui Saint-Simon că a interpretat unele războaie ale lui

Ludovic al XlV-lea prin rivalităţile curtenilor. Ei uită că sub Ludovic al XlV-lea nimic nu-i „minor" din ceea ce intră în „graţia" monarhului.

Intre frivolitatea pură şi simplă şi frivolitatea cu urmări de cataclism, depărtarea este imperceptibilă. Saint- Simon n-o ignoră, şi nici romancierii. De altminteri nu există „cauze", nici mari, nici mici, există neantul infinit de activ al dorinţei „metafizice". Marele Război, ca şi războiul dintre saloane, este rodul acestei dorinţe. Ca să ne convingem este de ajuns să observăm cele două tabere. Sînt aceleaşi indignări, aceleaşi gesturi teatrale. Toate discursurile se aseamănă : pentru a le face admirabile sau îngrozitoare, la alegerea auditoriului, este suficient să intervină numele proprii. Germanii şi francezii se copiază servil. Unele apropieri de texte îi procură lui Charlus efecte de un comic amar.

Acum cîţiva ani, acest snobism ne putea face să su- rîdem. Romancierul, prizonier al obsesiei sale mondene, ni se părea la o mie de leghe de ororile şi neliniştile contemporane. Dar trebuie să-l recitim pe Proust în lumina evoluţiei istorice recente. Pretutindeni, blocurile simetrice se înfruntă. Gog şi Magog se imită şi se urăsc cu pasiune.

...Ln al său *1984,* romancierul englez George Or- well[XLII] a ilustrat direct unele aspecte ale acestei structuri istorice. Orwell sezisează foarte bine că structura totalitară este totdeauna *dublă.* Dar nu ne arată legătura între dorinţa individuală şi structura colectivă. Avem adesea impresia, în lucrările sale, că „sistemul" este impus *din afară* mulţimilor nevinovate. Denis de Rou- gemont, în *Iubirea şi Occidentul,* se apropie mai mult de viziunea romanescă atunci cînd face să ţîşnească voinţele de putere colective şi structurile totalitare

XLII ORWELL George (1903—1950) Romancier şi eseist englez. Preocupat de tarele lumii contemporane, îndeosebi în alegoria *Republica animalelor* (1945) şi în romanul de anticipaţie *1981* (apărut în 1949) (n. tr.).

ale a- celei mîndrii individuale care a generat mai întîi misti- cile pasiunii.

...Proust, ni se spune, a neglijat aspectele cele mai de seamă ale vieţii sociale modeme ; el ne descrie numai un deşeu de-abia pitoresc al epocilor vechi, o supravieţuire menită să dispară. Într-un sens are dreptate. Mica lume proustiană se depărtează rapid de noi. Dar lumea vastă în care începem să trăim îi seamănă cîte puţin în toate zilele. Decorul este deosebit, scara-i deosebită, dar structura este aceeaşi.

Această evoluţie istorică echivocă face, într-un sfert de secol, dintr-o operă relativ obscură şi dificilă, o operă limpede. Criticii au observat această limpezime tot mai mare a operei sale romaneşti şi văid în ea un rod al difuzării. Romanul însuşi ar forma pe cititorii lui şi ar răspîndi, din aproape în aproape, lumina propriei sale înţelegeri. Un asemenea punct de vedere optimist este legat de concepţia romantică ce face din artist un făurar de valori noi, un nou Prometeu furind focul din cer pentru a-l dărui oamenilor recunoscători. Această teorie nu este desigur aplicabilă la roman. Romanul nu a- duce valori noi ; el recucereşte anevoios valorile romanelor anterioare.

In căutarea timpului pierdut a încetat să pară obscur, dar nu-i sigur că o să fie mai bine *înţeles.* Acţiunea spirituală a marilor opere romantice este foarte puţin intensă şi această acţiune nu se exercită aproape niciodată, o ştim, în sensul pe care-l prevedea scriitorul. Cititorul proiectează asupra operei înţelesurile pe care el ■le proiectase dinainte asupra lumii. Această proiectare devine mai uşoară pe măsură ce trece timpul, căci opera este „în avans“ faţă de societatea pe care o reîntîineşte încetul cu încetul. Taina acestei „avansări[11] nu are nimic misterios. Romancierul este mai întîi fiinţa dorinţei celei mai intense. Dorinţa lui îl duce spre zonele cele mai abstracte şi obiectele cele mai

inexistente. Deci dorinţa lui îl duce, aproape automat, spre culmea edificiului social. Acolo, am observat mai înainte de Flaubert, — maladia ontologică este totdeauna mai ascuţită. Simptomele pe care le Observă romancierul o să se propage încetul cu încetul spre păturile inferioare ale acestei societăţi. Situaţiile metafizice care sînt reprezentate în o- peră o să devină familiare unui mare număr de cititori ; antagonismele romaneşti vor avea replicile lor exacte în existenţa cotidiană.

Romancierul care dezvăluie dorinţa elitei sociale, este totdeauna *profetic.* El descrie structurile intersubi- ective care o să se banalizeze încetul cu încetul. Ceea ce-i adevărat despre Proust este în aceeaşi măsură adevărat despre alţi romancieri. Aproape toate marile oipere romaneşti se lasă ispitite de atracţia mediilor „aristocratice". în toate romanele lui Stendhal găsim o dublă tendinţă : de la provincie spre capitală şi de la viaţa burgheză spre viaţa elegantă. Aventurile lui Don Quijote îl mînă pe erou puţin cîte puţin spre mediile aristocratice. Stavrog'hin, mediatorul univers^ din *Demonii,* este un „aristocrat". *Idiotul, Demonii, Adolescentul* şi *Fraţii Ka- ramazov* sînt romane „aristocratice". Dostoievski a dat de nenumărate ori explicaţii asupra rolului pe care-l joacă aristocraţia rusă în opera lui. Degenerescenţa şi corupţia ei morală constituie o oglindă ce redă mărit viaţa rusă, cu excepţia vieţii ţărăneşti. Ţinînd seama de deosebirile de limbaj şi de punctul de vedere etic, iată deci rolul foarte precis pe care îl joacă aristocraţia în romanele lui Cervantes, Stendhal şi Proust.

Marile opere se împlinesc în abstracţia deşartă a „lumii bune", pentru că orice societate tinde, încetul cu încetul, spre această abstracţie. Spirite atît de diferite ca Paul Valery şi Jean-Paul Sartre au

fost de acord în a-i reproşa lui Marcel Proust frivolitatea părerilor sale. A- cest romancier, se repetă pretutindeni, nu cunoaşte Franţa; o confundă cu Foburgul Saint-Germain. Trebuie să dăm dreptate criticilor, dar trebuie să recunoaştem în această confuzie genială una din tainele majore ale creaţiei proustiene. Pictorii elitei sociale sînt cei mai superficiali, sau cei mai profunzi, după cum oglindesc, sau dimpotrivă reuşesc să dezvăluie dorinţa metafizică.

Numai mediocrii şi geniile îndrăznesc să scrie : „Marchiza a ieşit la ora cinci". Talentul obişnuit se codeşte în faţa acestei platitudini umilitoare, sau a acestei supreme îndrăzneli.

PROBLEME DE TEHNICĂ LA PROUST ŞI DOSTOIEVSKI

COMBRAY nu este un obiect, ci lumina unde se scaldă toate obiectele. Această lumină este la fel de invizibilă „dinafară" ca şi „dinăuntru". Romancierul nu ne poate face să ne „scăldăm" în ea. De altminteri chiar dacă lucrul acesta ar fi posibil şi noi n-am mai vedea Combray-ul, din Combray n-am înceta să facem parte. Deci romancierul nu poate să acţioneze decît printr-o serie de contraste sugestive între percepţia Combray-u- lui şi percepţia „barbarilor".

Proust ne arată că un obiect nu-i niciodată acelaşi pentru Combray şi pentru lumea din afară. Romancierul nu priveşte obiectele „la microscop" ca să le analizeze şi să le „decupeze, în particule infime" ; dimpotrivă, recompune percepţiile *subiective* pe care fetişizarea obiectului făcută de noi le descompune în date *obiective.* Acel Proust care „decupează senzaţia în particule infime" nu există decît în imaginaţia unor critici contemporani. Greşeala acestor critici este cu atît mai uluitoare cu cît punctul de vedere atomist şi senzualist, punctul de vedere ce ar îngădui să „decupezi" o percepţie

anonimă în particule obiective, îl vedem respins încă din primele pagini ale romanului.

> „Chiar actul atît de simplu denumit «a vedea o persoană pe care o cunoaştem», este în parte un act intelectual. «Umplem» aparenţa fizică a fiinţei pe care o vedem, cu toate noţiunile ce le avem despre ea şi în aspectul total, cu care ne-o reprezentăm, aceste noţiuni ocupă cu siguranţă partea cea mai de seamă. Ele sfîrşesc prin a-i împlini atît de perfect obrajii, prin a urma într-o aderenţă atît de exactă liniile nasului, prin a se contopi atît de bine ca să nuanţeze sonoritatea vocii, ca şi cum aceasta n-ar fi decît o învelitoare transparentă, aşa incit de fiecare dată cînd vedem acest chip şi-i auzim vocea, acele noţiuni le vom regăsi şi le vom asculta[14].

Astăzi i se reproşează lui Marcel Proust, unele „nepotriviri de cuvinte[44]. Se citează în textul său prezenţa unui termen care tocmai a fost -«excomunicat» şi se afirmă triumfal că toată opera lui este demodată. Dar „ca- tolicitatea[11] romancierului genial caută înainte de orice inteligibilul. El îşi bate joc de interdicţiile pe care modele filozofice le fac rînd pe rînd să apese asupra unor porţiuni din cele mai diverse ale limbii franceze. Unii cititori fac o grimasă dureroasă cînd întîlnesc în *Căutarea timpului pierdut* cuvinte atît de inofensive ca *habi- tude, sensation, idee* sau *sentiments.* Dacă ar uita puţin preţiozitatea lor filozofică şi dacă ar căuta să descopere numai substanţa romanescă, ar constata că intuiţiile cele mai fecunde ale psihologiei fenomenologice şi existenţiale sînt prezente la Proust. Am putea susţine deci că Proust este *foarte înaintea* timpului său. Totuşi, nu vom cădea în ridicolul de a atribui epocii noastre descoperirea unor adevăruri umane ce ar fi scăpat complet oamenilor de odinioară.

„Fenomenologia" proustiană nu face decît să explice şi să dezvolte unele intuiţii comune la toţi marii romancieri. Dar asemenea intuiţii nu fac obiectul unor dezvoltări didactice la romancierii anteriori. Ele se concretizează în situaţii romaneşti a căror esenţă duce totdeauna la quiproquo. Dar pe cînd qui- proquo-ul vodevilului este accidental, quiproquo-ul romanesc este esenţial. Opunînd pe unul celuilalt, dezvăluie calitatea specifică a două percepţii. Defineşte două lumi individuale sau colective incompatibile, două regimuri de dominaţie ale percepţiei atît de absolute încît nu sînt de fel conştiente de prăpastia ce le separă.

Quiproquo-ul dintre Don Quijote şi bărbier dezvăluie deja o deosebire calitativă între percepţii. Don Quijote vede o cască fermecată acolo unde bărbierul nu vede decît un castronaş obişnuit pentru bărbierit. Proust, în textul pe care l-am citat, descrie structurile percepţiei care fac quiproquo-ul inevitabil. El pune bazele teoretice ale quiproquo-ului esenţial. Trebuie să urmărim această teorie în numeroase exemple concrete, cum am făcut în capitolul precedent. Quiproquo-urile de la Combray nu se deosebesc fundamental de quiproquo-urile din *Don Quijote.* Cervantes schematizează şi îngroaşă contrastele pentru a obţine efecte de farsă suculentă. Efectele lui Proust sînt în demitentă, dar datele revelaţiei romaneşti nu s-au schimbat mult. Există *în partea dinspre Swann,* o *comedy of errors* al cărui principiu este acelaşi ca în aventurile lui Don Quijote. Serata cu Swann este o cascadă de interpretări greşite asemănătoare, în ordinea conversaţiei, cu ceea ce sînt, în ordinea acţiunii, fantasticele nopţi de la han ale lui Don Quijote şi Sancho.

Subiectivităţile prizoniere ale dorinţei care transfigurează, adică ale mîndriei, sînt menite interpretării greşite. Ele sînt incapabile să se „aşeze în locul altuia[u]. Romancierul nu-şi poate

construi quiproquo-ul decît pentru că a depăşit-o. El a învins dominarea absolută a percepţiei. Confuzia ne dezvăluie, făcîndu-le să se prăbuşească, prăpastia care desparte cele două personaje. Romancierul nu-şi poate construi quiproquo-ul decît pentru că percepe prăpastia şi fiindcă a pus cîte un picior pe fiecare margine.

Cele două victime ale confuziei sînt teza şi antiteza : punctul de vedere al romancierului este sinteza. Aceste trei momente reprezintă palierele succesive în evoluţia spirituală a romancierului. Cervantes n-ar fi putut scrie *Don Quijote* dacă acelaşi obiect n-ar fi fost succesiv pentru el o cască fermecată şi un obişnuit castronaş de bărbierit. Romancierul este un om ce a învins dorinţa şi care, amintindu-şi, *compară.* Acest proces de comparaţie îl defineşte naratorul la începutul romanului, *în partea dinspre Swann.*

> „Am impresia că părăsesc o persoană pentru a mă duce spre o alta care-i deosebită de ea, cînd în memoria mea, de la Swann pe care l-am cunoscut mai tîrziu îndeaproape, trec la acel Swann văzut prima oară — la acel Swann văzut prima oară la care regăsesc greşelile incintătoare ale tinereţii mele, şi care de altminteri seamănă mai puţin cu celălalt, decît alte persoane pe care le-am cunoscut în aceeaşi vreme, ca şi cum viaţa noastră era aidoma unui muzeu unde toate portretele din acelaşi timp au un aer de familie.'[1]

Naratorul proustian, ca toţi romancierii, trece liber din sală în sală prin muzeul imaginar al existenţei sale. Romancierul-narator nu-i altul decît Marcel pocăit de toate erorile sale, deci convertit de dorinţele lui şi îmbogăţit cu tot harul romanesc. Cervantes genial este totodată un Don Quijote pocăit de dorinţele lui, un Don Quijote capabil să înţeleagă faptul că un castronaş pentru bărbierit

este un castronaş pentru bărbierit, fără să uite că odinioară credea că-i casca lui Mambrin. Acest Don Quijote clarvăzător nu este prezent în operă decît pentru durata unei clipe; este Don Quijote muribund din final. Naratorul proustian moare, şi el, în *Timpul regăsit* şi se vindecă, şi el prin moarte. Dar reînvie ca romancier. Reapare personal în „trupul[11] romanului său.

Romancierul este un erou vindecat de dorinţa „metafizică[11]. Puterea romanescă se exercită în mod invizibil înainte de Proust şi în mod vizibil la Proust. Romancierul este un erou metamorfozat. Este tot atît de departe de eroul primitiv pe cît de imperios o cere transcendenţa din *Timpul regăsit,* tot atît de aproape de el cît o cer de imperios nevoile revelaţiei romaneşti. Creatorul este prezent în opera lui şi ne face, pas cu pas, comentariul. El intervine după cum vrea, nu pentru a înmulţi „digre- siunile'[1] cum se afirmă adesea, ci pentru a îmbogăţi prodigios descrierile romaneşti, pentru a le împinge într-o oarecare măsură, în planul al doilea. Bunăoară am văzut că Proust nu se mulţumeşte să ne prezinte cîteva quiproquo-uri revelatoare, el ni le teoretizează. Glosele pe care unii critici ar vrea să le îndepărteze de opera proustiană constituie o minunată introducere la *toate* marile opere romaneşti.

în căutarea timpului pierdut este un roman, dar înseamnă şi exegeza acestui roman. Aici, materia roma- nescă face obiectul unei reflexii care transformă într-un fluviu uriaş pîriul cel strimt şi săltăreţ din romanele anterioare. Sîntem izbiţi de această metamorfoză şi unii se străduie cu stîngăcie să o interpreteze pretinzînd că Proust „decupează senzaţia în particule infime“. Mai există şi prejudecata „realistă[11] care e răspunzătoare de această eroare. Orice roman fiind conceput ca o fotografie a realităţii, vedem în romanul proustian o *mărire* a clişeelor anterioare, o simplă îngroşare

care ar îngădui să deosebim amănunte extrem de neînsemnate. Dar nu trebuie să pornim de la copia realistă sau naturalistă pentru a determina ceea ce aduce nou în arta romanescă *în căutarea timpului pierdut,* ci de la Cervantes şi Stendhal. Dacă Proust era un supranaturalist, percepţia ar fi avut la el o valoare absolută ; romancierul n-ar fi ştiut că dorinţa „metafizică" stîmeşte, la victimele ei, interpretări totdeauna deosebite despre real şi ar fi fost incapabil să construiască quiproquo-urile lui esenţiale. Opera lui ar fi fost la fel de lipsită de umor romanesc ca şi aceea a lui Emile Zola sau Alain Robbe-Grillet.

O

Prezenţa romancierului-narator îngăduie să fie încorporată operei o întreagă cugetare despre care nu găsim nici o urmă în capodoperele romaneşti anterioare. A- ceastă prezenţă răspunde în aceeaşi măsură la alte exigenţe care sînt condiţionate strins, de data aceasta, de tipul de dorinţă „metafizică" dezvăluită în romanul proustian.

După Combray vine Parisul; vechea casă de ţară lasă locul lui Champs-Elysees şi salonului Verdurin. Mediatorul se apropie şi dorinţa se metamorfozează. Totuşi, structura ei este atît de complexă, încît romancierul trebuie să-l ia pe cititor de mînă şi să-l conducă în acest labirint. Toate tehnicile romaneşti anterioare sînt inutilizabile, căci adevărul nu este imediat prezent nicăieri. Conştiinţa personajelor este la fel de mincinoasă ca aparenţele exterioare.

De pildă, doamna Verdurin pretindea că simte pentru clanul Guermantes un dezgust de nedepăşit. Dar nu există nimic, nici în conştiinţa, nici în purtarea ei, care să dezmintă această pretenţie. Patroana ar suferi o mie de morţi decît să mărturisească altora, *şi să-şi mărturisească ei*

însăşi, că doreşte pătimaş să fie primită la Guermantes. Ne aflăm în stadiul cînd asceza pentru dorinţă a încetat să fie voluntară. Ipocriziei lucide a lui Julien Sorel îi urmează această ipocrizie cvasi-instincti- vă pe care Jean-Paul Sartre a botezat-o „rea credinţă*.

Prin urmare, nu-i de ajuns să te introduci prin e-fnaoţie în conştinţa personajelor. Toate tehnicile romancierilor anteriori sînt neputincioase în faţa acestei duplicităţi subterane. Julien Sorel îşi disimulează dorinţa faţă de Mathilde, dar nu şi-o disimulează faţă de el însuşi. Aşadar Stendhal n-avea decît să violeze intimitatea eroilor lui ca să ne dezvăluie adevărul dorinţelor lor. O asemenea resursă este totuşi neîndestulătoare ; descrierea obiectivă nu mai „muşcă* din real, chiar atunci cînd suprimă frontierele dintre inferioritate şi exterio-ritate, chiar atunci cînd romancierul trece liber de la o conştiinţă la alta.

Momentul prezent este un uriaş pustiu lipsit de urme ; el nu are nimic să ne ofere. Pentru a înţelege că ura doamnei Verdurin ascunde o adorare tainică, trebuie să ne întoarcem totdeauna spre viitor, trebuie s-o comparăm pe Patroana feroce a „micului clan* cu viitoarea prinţesă de Guermantes, gazda uluită de toţi acei „plicticoşi* pe care îi aprecia odinioară ca absolut intolerabili ; trebuie să apropiem etapele acestei cariere mondene pentru a-i înţelege semnificaţia adevărată. Observaţiile trebuie să se refere la o lungă perioadă de timp.

14-0. 110

Ceea ce-i adevărat despre doamna Verdurin este în aceeaşi măsură adevărat despre alte personaje şi, în primul rînd, despre naratorul însuşi. Cînd Marcel o vede pe Gilberte pentru prima oară se strîmbă îngrozitor. Numai timpul poate în adevăr să ne dezvăluie sensul de adoraţie al acestei

ciudate purtări. Copilul nu înţelege întotdeauna ceea ce-l face să acţioneze ; nu trebuie să căutăm adevărul în această conştiinţă întunecată.

Nu putem soluţiona nicibdată problema revelaţiei romaneşti decît adăugind o dimensiune nouă atotcunoaş- terii romancierului „realist" : dimensiunea temporală. Ubicuitatea „spaţială" nu mai e de ajuns, trebuie să-i adăugăm o ubicuitate temporală. Şi nu-i putem adăuga această dimensiune, fără a trece de la stilul impersonal la stilul personal. Modalităţile specifice ale dorinţei „metafizice" proustiene cer imperios prezenţa, în miezul însuşi al operei, a romancierului-narator.

în adevăr, Stendhal şi Flaubert n-aveau niciodată nevoie de viitor sau de trecut, deoarece personajele lor nu erau încă nici „divizate" împotriva lor înşile, nici fragmentate în mai multe Euri succesive. Homais rămî- ne Homais şi Boumisien-Boumisien. E de ajuns să aşezăm aceste două marionete una în prezenţa alteia pentru a-şi rezolva socotelile o dată pentru totdeauna. Ia- tă-i retrimişi spate-n spate pentru o eternitate de prostie. Sînt „fixaţi" pentru totdeauna în fotografia în care i-a surprins romancierul. Aceeaşi scenă se repetă cu variante minime, de la un capăt la altul al romanului.

Romancierul flaubertian nu are ce face cu dimensiunea temporală ca instrument direct al revelaţiei romaneşti. Dimpotrivă lui Marcel Proust nu poate să nu-i măi pese, căci personajele sale sînt în acelaşi timp inconstante şi oarbe. Numai inventarul schimbării radicale a comportării lor îi îngăduie să le dezvăluie adevărul dorinţei. Şi numai naratorul poate face acest inventar.

Cînd doamna Verdurin îşi face intrarea în fobuiigul Saint-Germain, „plicticoşii" se dezvăluie „aimuzanţi", iar fidelii sînt decretaţi extrem de sîcîitori. Toate părerile din perioada precedentă sînt abandonate şi înlocuite cu opinii contrare.

Convertirile neaşteptate nu sînt excepţia, ci regula la personajele proustiene. într-o bună zi, Cottard renunţă la îngrozitoarele lui jocuri de cuvinte ; adoptă „genul rece“ al marelui om de ştiinţă. Albertine îşi schimbă vocabularul şi purtările îndată ce începe să frecventeze prieteni cultivaţi. Revoluţii destul de aşe- mănătoare sînt presărate în existenţa naratorului.

Gilberte se depărtează, dar o altă „divinitate[1]* o înlocuieşte. Universul întreg se reorganizează în funcţie de noul idol. Un nou Eu ia locul celui vechi.

Durata acestor Euri este destul de lungă, tranziţiile destul de treptate pentru ca subiectul însuşi să fie primul înşelat. Se crede veşnic fidel principiilor şi la fel de neclintit ca o stîncă. Propriile lui schimbări de atitudini îi rămîn ascunse datorită mecanismelor de ocrotire care funcţionează minunat. Astfel doamna Verdurin n-o să ştie niciodată că i-a trădat pe nenorociţii fideli. Iar vechii anti-dreyfusarzi, deveniţi în timpul războiului partizanii soluţiilor „pînă la capăt“, nu vor şti niciodată că se contrazic cu neruşinare. Ei reproşează solemn „barbarilor germani** defecte care, ieri încă, li se păreau calităţi : spirit războinic, fanatismul tradiţiilor, dispreţ pentru „cultura moleşită[14]. Chiar în ajun îi acuzau pe trădătorii dreyfusarzi că vor să „golească** Franţa de virtuţile virile. Dacă le veţi atrage atenţia celor interesaţi asupra acestor revoluţii doctrinare, ei vor răspunde grav că „nu-i acelaşi lucru[14].

în realitate, nu-i niciodată acelaşi lucru. Eroul Marcel este puţin mai lucid decît celelalte personaje; el prevede şi se teme de moartea Eu-lui său prezent, dar nu sfîrşeşte mai puţin prin a uita complet acest Eu. Curînd, abia va mai crede că va fi existat cîndva.

Numai romancierul atotştiutor şi omniprezent poate să adune fragmente de durată şi să le apropie pentru a dezvălui contradicţiile care scapă

personajelor înseşi. înmulţirea mediatorilor şi modalităţile specifice ale medierii cer imperios o artă esenţialmente istorică.

Intr-un prim moment al revelaţiei proustiene, personajul ne dă impresia de permanenţă şi de „fidelitate faţă de principiile" pe care caută să şi le dăruiască lui însuşi. Acest prim moment este momentul aparenţei pur şi simplu. Este urmat de un al doilea moment cînd unitatea face loc diversităţii, continuitatea intermitenţei, fidelitatea lipsei de loialitate. Umbra zeilor adevăraţi se profilează dincolo de zeii de hîrtie colorată al cărui cult oficial numai el îl recunoaşte.

Dar acest al doilea moment este el însuşi urmat de un al treilea. Impresia de diversitate şi intermitenţă este la fel de înşelătoare, într-un sens, ca şi impresia de unitate şi permanenţă de unde a luat naştere. Cînd doamna Verdurin intră în foburgul Saint-Germain totul pare schimbat, dar în realitate nimic nu s-a schimbat. Ideile Patroanei erau subordonate snobismului ei ; ele au rămas aidoma. Vîntul face să se învîrtă girueta, dar girueta nu s-a schimbat; s-ar fi transformat dacă ar fi încetat să se rotească. Personajele proustiene se rotesc cînd bate vîntul dorinţei lor. Nu trebuie să socotim aceste rotiri drept autentice conversiuni. Ele nu sînt datorate niciodată datelor schimbătoare ale unei aceleiaşi medieri sau, cel mult, unei schimbări de mediator.

Deci dincolo de diversitate şi intermitenţă se degajă o nouă formă de permanenţă. Fiecare om nu are decît un singur mod de a dori femeile, de a căuta iubirea sau succesul, adică „divinitatea[44]. Dar această permanenţă nu mai este permanenţa fiinţei cu care se făleşte conştiinţa burgheză : înseamnă o permanenţă în neant. în realitate, dorinţa nu-şi atinge niciodată adevăratul obiect : conduce la uitare, la decădere şi la moarte.

La romancierii anteriori se trecea fără tranziţie de la iluzia subiectivă, la adevărul obiectiv, de la permanenţa iluzorie *în* fiinţă, la permanenţa efectivă *în* neant. Dezvăluirea proustiană comportă, în cea mai mare parte din *Căutarea timpului pierdut,* un moment intermediar, acela al diversităţii şi al intermitenţei, al eterogenităţii şi al haosului. Prezenţa acestui moment suplimentar dezvăluie agravarea maladiei ontologice. Acesta-i momentul *modern* prin excelenţă ; de asemenea îl putem denumi moment existenţialist datorită importanţei exclusive ce-i atribuie şcoala literară cu acelaşi nume.

Stadiul dorinţei metafizice pe care am descris-o acum determină tehnica romanescă a lui Proust, căci ocupă, în *Căutarea timpului pierdut* o poziţie centrală. Dar maladia ontologică continuă să se agraveze pe măsură ce înaintăm în lectura operei. Acest stadiu central este precedat de Combray şi o să vedem că este urmat, în ultimele volume ale romanului, de un stadiu mai intens. Urmările maladiei ontologice devin atunci atît de radicale încît condiţiile revelaţiei romaneşti sînt din nou tulburate.

O comparaţie între baronul de Charlus şi doamna Verdurin dezvăluie clar deosebirea între cele două ultime stadii ale dorinţei proustiene.

Doamna Verdurin nu-i face mediatorului său nici un „avans[11], chiar indirect; ea nu scrie depeşe dezordonate. Cînd trece, cu arme şi bagaje, în tabăra „plic- ticoşilor“ nu s-ar putea spune că a capitulat; dimpotrivă inamicul depune armele şi se predă fără condiţii.

Doamna Verdurin se crispează cît e vorba de „demnitatea" ei ; lui Charlus puţin îi pasă de ea. Se află totdeauna la picioarele aceluia care îl persecută. Nu şovăie înaintea nici unei josnicii. De altminteri tocmai această absenţă a rezervei, această neputinţă de a-şi disimula dorinţa, fac din

Charlus un sclav permanent şi o victimă demnă de plîns sub înfăţişarea strălucitoare de mare senior.

Totuşi atracţia mediatorului este atît de puternică încît baronul este incapabil să rămînă fidel, chiar aparent, zeilor lui domestici, „patriei“ Guermantes, imaginii lui însuşi pe care speră s-o impună altuia. Mediatorul lui jCharlus este mai aproape decît al doamnei Verdurin. Astfel se explică neputinţa baronului de a recîştiga ceea ce credea că este tabăra sa ; iată ce-l mîna în exilul său perpetuu în tabăra „duşmană", fie că acest duşman o să fie Franţa sau salonul Verdurin.

In raport cu înrădăcinarea Combray-ului, Charlus întruchipează o dezrădăcinare încă mai totală decît şovinismul Verdurin, un al treilea stadiu al dorinţei „metafizice" proustiene care este o depăşire a celui de al doilea, la fel cum cel de al doilea e o depăşire a primului... Departe de a fi un factor de stabilitate, poziţia lui socială îl declasează pe baron — aşa cum ar putea s-o facă proletarizarea. Proust are dreptate cînd apreciază mai întîi pe Charlus ca pe un intelectual, căci dezrădăcinarea determină intelectualitatea.

Ca mulţi intelectuali pe care îi chinuie dorinţa metafizică, Charlus face dovadă de o inteligenţă subtilă faţă de tipurile de mediere pe care el însuşi le-a depăşit spre zone de *jos.* De pildă, el sezisează foarte bine că numai „reaua lor credinţă" îngăduie burghezilor de genul Verdurin să prelungească cultul zeilor morţi. Iritarea lui creşte cînd vede la aceste fiinţe mediocre că şiretenii care nu-l mai înşală pe el însuşi, dau încă rezultate. Totuşi, inteligenţa lui extrem de lucidă nu-l ocroteşte împotriva fascinaţiei pe care o exercită totdeauna asupra posedaţilor răului „metafizic" fiinţe mai puţin vulnerabile decît ele însele. Vraja este cu atît mai îngrozitoare cu cît victima este capabilă, totuşi, să-i priceapă taina derizorie. Avem de pe acum inutila clarviziune a omului subteranei în faţa lui

Zverkov. Este furia neputincioasă a multor intelectuali în faţa *burghezilor.*

Charlus proclamă nulitatea persecutorului adorat cu atît mai multă elocinţă cu cît ar vrea să se convingă pe el însuşi. Este în adevăr „intelectual" prin faptul că el caută să facă din inteligenţa lui o armă împotriva mediatorului şi a propriei lui dorinţe. Ar vrea să pătrundă, datorită lucidităţii devastatoare, prin pîcla arogantă şi prin această insolentă inerţie. Trebuie totdeauna să dovedim din nou că stăpînirea de sine voioasă, de care mediatorul pare să se bucure, este o iluzie grosolană. Pentru „a se demistifica" mai bine pe sine, Charlus îşi trece timpul „demistificînd" pe alţii din jurul său. Vrea mereu să distrugă „prejudecăţi" ce sînt de altfel perfect reale, dar pe care toate pledoariile lui nu vor putea să le atingă.

Charlus cunoaşte deci mult mai bine pe doamna Verdurin, decît îl cunoaşte doamna Verdurin pe el însuşi. „Portretele" pe care ni le face despre Patroană, critica ce o aduce şovinismului burghez sînt minunate prin adevăr şi vivacitate. O asemenea cunoaştere fascinantă a *Altuia* este pătrunzătoare, căci se întemeiază pe cunoaşterea de sine. E o caricatură orgolioasă a adevăratei înţelepciuni. Depăşirea spre zona *de jos* este imaginea depăşirii spre *înălţime.* Comparaţia între transcendenţa deviată şi transcendenţa verticală nu se dezminte niciodată.

Dezvăluind adevărul burghezului şi dorinţele ce-i ascund ipocrizia, un Charlus nu se îndoieşte că dezvăluie, în această măsură, propria lui dorinţă. Ca totdeauna, luciditatea se plăteşte cu o intensificare a tenebrelor din tine însuţi. Cercul psihologic este acum atît de mic, încît Charlus nu-l poate condamna pe *Altul* fără să se condamne pe el însuşi în văzul lumii.

Contradicţiile care rămîn ascunse la stadiul Verdurin sînt acum etalate în plină zi. Charlus a

renunţat să mai păstreze *aparenţele.* Stă la picioarele mediatorului cu privirea aţintită asupra lui ; nu există nici un gest, nici o frază, nici o mimică a sa care să nu dea în vileag adevărul. După tăcerea claustrată a burghezului, un val de cuvinte adesea veridice şi mai adesea mincinoase, dar totdeauna extrem de revelatoare — ies din această gură permanent crispată.

Charlus este nimbat de lumină şi răspîndeşte lumina în jurul lui. O asemenea lumină este învîrstată cu obscuritate, este lumina unei lămpi ce filează şi produce funingine, dar noi nu sîntem mai puţin scînteietor luminaţi. Deci naratorul nu mai este indispensabil pentru dezvăluirea romanescă. Cînd Charlus ocupă partea dinainte a scenei, Marcel dispare discret. De la prima apariţie a baronului în *Umbra fetelor în floare,* o tehnică descriptivă pură, o tehnică obiectivă şi cvasi-behavioristă se substituie tehnicii proustiene obişnuite. Ohar- lus este singurul personaj pe care autorul îl lasă să peroreze fără să-l întrerupă. Marile monologuri ale baronului sînt unice în *Căutarea timpului pierdut.* Sînt de ajuns prin ele însele. Unele cuvinte ale doamnei Verdurin, ale lui Legrandin sau Bloch ar cere volume întregi de exegeză ; dar în cazul lui Charlus o imperceptibilă punere la punct, un vag suris, numai o clipire, sînt suficiente.

Am deosebit trei stadii principale ale dorinţei metafizice în romanul proustian : stadiul Combray, stadiul Verdurin şi stadiul Charlus. Aceste trei stadii sînt evident legate de experienţa naratorului ; ele definesc evoluţia lui spirituală pînă în *Timpul regăsit* şi excluzînd această ultimă lucrare. Toate personajele romanului, cu excepţia bunicii şi a mamei, participă la o asemenea evoluţie fundamentală. Toate sînt în armonie cu dorinţa primordială. Unele trec pe planul doi cînd opera depăşeşte stadiul dorinţei „metafizice" unde ele

rămîn fixate ; alte personaje mor sau dispar o dată cu dorinţa ce le caracterizează ; altele mai evoluează în acelaşi timp cu naratorul însuşi ; în sfîrşit, altele dezvăluie, la momentul cuvenit, un aspect al personalităţii lor care rămîne invizibil în stadiile mai puţin intense ale maladiei ontologice. Este cazul lui Saint-Loup, al prinţului de Guermantes şi a numeroase personaje care ne dezvăluie homosexualitatea lor în ultimele volume, în *Sodoma şi Gomora.* La fel precum damnatul şi aleşn, la Dante, sînt totdeauna înconjuraţi de fiinţe care au practicat aceleaşi vicii sau virtuţi ca şi ei, naratorul nu frecventează niciodată decît personajele ale căror dorinţe prezintă analogiile cele mai strînse cu a sa.

Al treilea stadiu al dorinţei proustiene, acela din ultimele volume, nu va fi numai apanajul lui Charlus. Pasiunea naratorului pentru Albertine seamănă mult cu pasiunea lui Charlus pentru Morel. între cele două pasiuni există acelaşi raport de comparaţie ca între iubirea lui Marcel şi personajele burgheze de stilul Verdurin. De fapt, pe vremea Gilbertei, naratorul foloseşte în viaţa sa amoroasă o disimulare ce aminteşte mult tac- tioa mondenă a doamnei Verdurin, Marcel o ocoleşte pe Gilberte la fel cum Patroana evită clanul Guermantes. „Principiile[11] îşi păstrează o oarecare eficacitate, aparenţele sînt păstrate. Ordinea burgheză subzistă. Pe vremea Albertinei, dezagregarea voinţei este completă. Naratorul nu mai este capabil, asemenea lui Charlus, să-şi susţină personajul în faţa mediatorului. Purtarea lui îi dezminte neîncetat cuvintele, şi minciuna, cu atît mai hiperbolică cu cît este mai transparentă, îşi pierde orice eficacitate. Nici o clipă Marcel nu reuşeşte s-o înşele pe Albertine ; devine sclavul ei la fel cum Charlus devine sclavul lui Morel.

Dacă naratorul evoluează în acelaşi sens cu

baronul de Charlus, observaţiile tehnice pe care le-am făcut cu privire la acesta sînt în aceeaşi măsură aplicabile la el. Dorinţa pe care naratorul o simte pentru Albertine, ca toate dorinţele anterioare, ne este totuşi descrisă din punctul de vedere al *Timpului regăsit,* adică din punctul de vedere al unui adevăr cucerit mult după eveniment. Dacă analizele noastre sînt exacte, romancierul ar fi putut, în acest al treilea stadiu, să se mulţumească cu o descriere exterioară a comportamentelor şi a cuvintelor. Adevărul ar ţîşni din contradicţii, de acum înainte scînteietoare. Totuşi, Proust nu şi-a modificat tehnica. E un fapt, iar acest fapt se explică uşor oricît de puţin ne-am gîndi la dezavantajele pe care le-ar prezenta o asemenea modificare pentru un scriitor atît de grijuliu pentru continuitatea şi unitatea estetică cum era Marcel Proust. Faptul însă rămîne la fel şi consideraţiile pe care tocmai le-am prezentat ar putea să pară foarte abstracte şi chiar aventuroase dacă Proust însuşi nu le-ar confirma exactitatea într-un text formal. Proust nu şi-a însuşit posibilitatea care i se oferea, dar a examinat-o într-o curioasă meditaţie despre tehnicile romaneşti oare întrerupe povestirea inutilelor sale străduanii pentru a o înşela pe Albertine.

> „...delci cuvintele mele nu-mi oglindeau de loc simţămintele. Dacă cititorul n-are despre aceasta decît o impresie destul de vagă, motivul este că fiind narator îi expun simţămintele ce mă stă- pîneso în adelaşi timp, cînd îi repet cuvintele mele. Dar dacă i-aş ascunde pe primele şi i-aş face cunoscute numai pe cele din urmă, actele mele, oricît de puţine relaţii ar avea cu ele, i-ar da adesea impresia unor ciudate revirimente, aşa încît m-ar crede poate nebun. Procedeu care de altminteri n-ar fi mult mai fals decît acela pe care l-am adoptat, căci imaginile ce mă făceau

să acţionez, oricît de opuse faţă de acelea care se zugrăveau în cuvintele mele, erau în acel moment foarte obscure; nu-mi cunoşteam decît imperfect firea datorită căreia acţionam ; astăzi îi cunosc clar adevărul subiectiv".

Intr-adevăr observăm că avantajele unei revelaţii directe nu se prezintă minţii romancierului decît în paginile cele mai neliniştite din *Prizoniera,* adică în partea din roman unde dorinţa „metafizică[41] este cea mai evoluată ; „ciudatele revirimente[44] sînt dinainte prezente în zonele unde domneşte o dorinţă mai moderată, însă ritmul lor este mult mai puţin rapid. Termenii contradicţiei sînt mult mai puţin depărtaţi unul de altul. Dacă romancierul s-ar fi mulţumit cu o prezentare exterioară şi cronologică am uita în aceeaşi măsură ca personajele însele şi n-am înţelege contradicţiile revelatoare. Pentru a explica dorinţa „metafizică[44], în acest stadiu al evoluţiei sale, e necesar ca romancierul să intervină personal; el se transformă în profesor care demonstrează o teoremă.

Dimpotrivă, în ultimele volume maladia ontologică s-a agravat atît de mult încît existenţa eroului, repetăm, îşi pierde stabilitatea. Nu mai există aceeaşi aparenţă înşelătoare de permanenţă şi omogenitate. Momentul existenţial, momentul eterogen şi intermitent se confundă totuşi cu aparenţa. Atunci şi numai atunci eliminarea romancierului-narator devine cel puţin de conceput. Ne putem închipui o artă romanescă bazîn- du-se pe simpla prezentare cronologică a atitudinilor şi cuvintelor contradictorii.

Un asemenea procedeu care consistă în „a ascunde sentimentele şi a dezvălui cuvintele" nu-i folosit de Proust, ci de Dostoievski, în cea mai mare parte a operei sale. Este tehnica lui Dostoievski pe care autorul *Căutării timpului pierdut* a definit^o magistral în pasajul citat mai înainte. Totuşi,

Dostoievski nu-i nici măcar menţionat. Parcă Marcel Proust nici măcar nu s-a gîndit la romancierul rus cînd a redactat acest text. O asemenea inadvertenţă nu scade, dimpotrivă, face să crească valoarea reflexiilor proustiene, interzicîndu-ne să punem rezonanţele dostoievskiene ale episodului citat pe seama unor reminiscenţe literare. E demn de apreciat faptul că o meditaţie asupra exigenţelor operei sale îl conduce pe Proust spre tehnica dostoievs- kiană în locul precis unde ajunge la frontiera între propriul său domeniu şi domeniul „succesorului său. Corespondenţa nu poate fi fortuită ; ea confirmă această unitate a genului romanesc pe care am susţinut-o totdeauna. Departe de a săpa o prăpastie între marii romancieri, studiul tehnicilor dezvăluie un acelaşi geniu de adaptare la *posibile* romaneşti infinit de variate.

O

Procedeul care consistă în „a ascunde sentimentele şi a dezvălui cuvintele" nu-i mai simplu de conceput : el se impune ca singurul potrivit atunci cînd „ciudatele revirimente" de care pomeneşte Proust se fac mai „rapide[tt] încă decît în *Căutarea timpului pierdut* şi cînd imaginile care determină personajele să acţioneze devin atît de obscure şi învălmăşite, încît orice analiză lc-ar falsifica natura. Aceasta este situaţia lui Dostoievski în cea mai mare parte a operei sale.

Procedeul dotstoievskian fundamental, rezidă în a cruţa confruntările care epuizează toate raporturile posibile între diversele personaje ale romanului. Opera se împarte într-o serie de scene între care scriitorul nu se îngrijeşte de fel să cruţe tranziţiile. în fiecare din aceste scene, personajele ne dezvăluie una sau mai multe faţete ale caleidoscopului lor lăuntric. Nici o scenă nu ne

poate descoperi adevărul deplin al unui personaj. Cititorul nu poate ajunge la acest adevăr decît la capătul unor treptate apropieri şi comparaţii, de care romancierul poartă toată grija.

Cititorul trebuie să-şi amintească; nu mai este romancierul, ca la Proust, care îşi aminteşte pentru el. Putem compara evoluţia romanescă cu o partidă de cărţi. La Proust se desfăşoară lent; romancierul întrerupe neîncetat jucătorii pentru a le aminti de levatele precedente şi a anticipa asupra celor următoare. Dimpotrivă, la Dostoievski cărţile cad foarte repede şi romancierul lasă partida să se desfăşoare pînă la capăt fără a interveni niciodată. Cititorul ar trebui să fie capabil de a păstra orice în memorie.

La Proust complexitatea se situează la nivelul frazei, la Dostoievski la nivelul romanului în întregime. Putem deschide *In căutarea timpului pierdut* oriunde vrem şi înţelegem totdeauna. Dar trebuie să citim o operă dos- toievskiană de la prima pînă la ultima pagină fără a sări un rînd. Trebuie să acordăm romanului atenţia pe care Velcianikov o are pentru „eternul soţ“, atenţia martorului ce nu-i sigur că a înţeles şi se teme că lasă să-i scape un amănunt revelator.

Dintre cei doi romancieri, fireşte, Dostoievski reprezintă riscurile cele mai grave de a nu fi înţeles. Obsedat de această teamă, scriitorul forţează gesturile revelatoare, subliniază contrastele, înmulţeşte contradicţiile. Aceste precauţii se întorc de altminteri împotriva lui, cel puţin în mintea cititorului occidental, care vorbeşte îndată de „temperament rus" şi „misticitate orientală'*. Proust a prevăzut foarte bine acest pericol în pasajul din *Prizoniera* pe care l-am citat puţin mai sus. Dacă şi-ar ascunde — ne spune el — simţămintele, dezvăluind cititorului cuvintele şi actele sale l-am crede *aproape nebun.* Chiar

această impresie de nebunie o ofereau primilor cititori occidentali personajele lui Dostoievski. Astăzi, printr-un contrasens poate încă mai grav, îndrăgim „ciudatele re- virimente** şi sărbătorim pe Dostoievski ca pe creatorul unor personaje „mai libere“ ca ale altor romancieri. îi opunem lui Dostoievski pe romancierii „psihologi" care îşi fac personajele lor prizonieri într-un labirint de legi.

Opoziţia este falsă căci, la Dostoievski, legile n-au dispărut ; ele cîrmuiesc tainic haosul; ele fac să progreseze maladia ontologică care distruge ultimele aparenţe de stabilitate şi continuitate. Momentul permanenţei, reală sau iluzorie, de la care porneau toţi ceilalţi romancieri este acum suprimat. Nu mai rămîne decît al doilea şi al treilea moment al revelaţiei proustiene. Ca şi revelaţia stendhaliană sau flaubertiană, revelaţia dostoievskiană este redusă la două momente. Dar primul moment nu este acelaşi ; nu este momentul stabilităţii, ci acela al intermitenţei şi haosului : este al doilea moment proustian. Trecem fără tranziţie de la acest moment „existen- ţial" la permanenţa în neant.

Şcolile neo-romantice contemporane fac cu plăcere un absolut din acest moment existenţial. Atît timp cît contradicţiile individului mediatizat se mai ascund puţin, vedem în ele nivelarea unui „inconştient" misterios, sursă a vieţii profunde şi „autentice" ; îndată ce aceleaşi contradicţii se manifestă făţiş, devin expresia supremă a unei „libertăţi" care este de asemenea „negativi tate", şi se confundă în practică cu antagonismele sterile ale medierii duble. Fideli lecţiilor lui Arthur Rimbaud din prima fază a creaţiei sale, contemporanii noştri declară drept ,,sacră“ dezordinea minţii lor.

Neo-romantismul apreciază totdeauna pe

romancieri după locul pe care-l ocupă în operele lor momentul „existenţial[11]. Acest loc este evident mai însemnat la Proust decît la romancierii anteriori şi mai însemnat încă la Dostoievski. In adevăr, la Proust apare momentul existenţial, dar într-un mod ascuns şi mijlocit. La Dostoievski, cele mai multe dintre personaje au atins stadiul paroxistic al dorinţei „metafizice" şi momentul existenţial devine nemijlocit. Dacă am neglija sistematic cel de al treilea moment, care, de altminteri, ne aduce concluzia şi lecţia morală şi „metafizică" a existenţelor romaneşti, putem vedea în Proust un precusor încă puţin timid al literaturii denumite „existenţiale" şi în Dostoievski adevăratul său fondator. Este ceea ce fac, astăzi, criticii neo-romantici. Singurele personaje proustiene, pe care ei le apreciază drept cu totul satisfăcătoare, sînt acelea care se apropie de stadiul dostoievs- kian, Charlus în special. Cît despre Dostoievski, îl socotesc inegalabil, nu pentru că este genial, ci din pricina mizeriei crescînde a personajelor sale. I se face o glorie pentru ceea ce, ieri încă, îl făcea suspect. Niciodată nu înţeleg că „existenţialismul" personajelor subterane este condiţionat nu de romancier, ci de evoluţia maladiei ontologice, de apropierea şi înmulţirea mediatorilor.

Nu deosebesc situaţia romanescă de aportul personal al romancierului. Momentul existenţial, oricare o să fie locul pe care-l ocupă într-o operă, nu-i niciodată — o repetăm — termenul unei revelaţii autentic romanescă. Departe de a face din ea un absolut, nu o socoteşte decît o iluzie nouă şi deosebit de vătămătoare. El denunţă în existenţa haotică a personajului subteran o minciună la fel de monstruoasă şi mai imediat des- tructivă decît ipocrizia burgheză. Neo-romanticul este mîndru de revolta lui împotriva acestei ipocrizii, dar el îşi întemeiază pe misterul „inconştientului", sau pe inefabila-i „libertate[14], speranţe comparabile cu

acelea pe care burghezul de odinioară le întemeia pe „fidelitatea faţă de principii". Individul occidental n-a renunţat să cucerească autonomia şi radioasa stăpînire de sine ; n-a renunţat la mîndria lui. Departe de a-i împărtăşi o asemenea credinţă, romancierul genial se înverşunează să ne arate vanitatea lui. Neo-romanticul contemporan se crede „liberat[44] fiindcă înţelege limpede eşecul comediei burgheze. Dar nu presimte eşecul ce-l aşteaptă pe el însuşi, mai neaşteptat şi mai dezastruos încă decît al burghezului. întunecarea minţii, ca totdeauna, creşte o dată cu „luciditatea". Victimele dorinţei „metafizice[44] sînt prinse într-un vîrtej din ce în ce mai puternic, ale cărui cercuri se strîng tot mai tare. Acest efect al vîrtejului îl caută Dostoievski în fiecare din operele sale şi, îndeosebi, în *Demonii.*

o

Variaţiile tehnicilor romaneşti sînt condiţionate în mod esenţial de dorinţa „metafizică[44]. Ele sînt funcţionale. Căile sînt totdeauna diferite, căci diferite sînt mereu iluziile, dar scopul este acelaşi : dezvăluirea dorinţei „metafizice". Am văzut că Proust tinde spre soluţii dostoievskiene în regiunile dostoievskiene ale operei sale ; o să vedem că Dostoievski tinde spre soluţii proustiene în regiunile mai puţin „subterane[44] ale operei lui.

Personajele din *Demonii* aparţin a două generaţii deosebite, generaţia părinţilor şi generaţia copiilor, aceea a „posedaţilor" propriu-zişi. Generaţia părinţilor este reprezentată de guvernator şi soţia lui, de „marele scriitor" Karmazinov, de Varvara Petrovna şi, mai ales, de neuitatul Stepan Trofimovici. Părinţii sînt mai depărtaţi de mediatorul lor decît copiii, şi în acest univers al părinţilor trebuie să situăm ceea ce am denumi bucuros „povîmişul proustian" al operei dostoievskiene. Referinţa la romancierul francez

este legitimă, cel puţin în sensul că „părinţii" păstrează aceeaşi certitudine ilu-

zorie de permanenţă în fiinţă ca burghezii proustieni. Timp de douăzeci şi doi de ani de ***tăcere eroică,*** Varvara Petrovna întreţine ura ei amoroasă împotriva lui Stepan Trofimovici. Stepan duce, şi el, o existenţă de „protest mut" ; se identifică, în mintea lui, cu „adevărurile veşnice® ale „liberalismului rus". In faţa caleidoscopului vieţii politice din Petersburg, şi deşi trece drept mintea cea mai luminată a timpului său în ce priveşte citirea lui Paul de Kock şi jocul de cărţi, Stepan Trofimovici pozează în „mustrarea întruchipată'*. Fireşte, totul nu-i decît comedie, dar comedie desăvîrşit de sinceră ca devotamentul doamnei Verdurin faţă de fideli, de artă şi de patrie. La Stepan Trofimovici şi la Varvara Petrovna ca şi la burghezii proustieni, fiinţa este dinainte profund divizată şi descompusă de o mîndrie sterilă, dar răul rămîne ascuns. O „fidelitate faţă de principii®, de nezdruncinat, ascunde opera descompunerii. O criză gravă este necesară pentru ca adevărul să iasă la lumina zilei.

Generaţia părinţilor păstrează încă ***aparenţele.*** Ea îl pune deci pe Dostoievski în faţa unor probleme de revelaţie romanescă asemănătoare cu acelea ale lui Marcel Proust în zonele centrale ale operei sale. Nu trebuie să ne mirăm dacă romancierul rus adoptă, pentru a rezolva aceste probleme, o soluţie similară cu soluţia prous- tiană. Dostoievski îşi oferă un narator. Acest narator urcă în trecut, asemenea naratorului proustian, şi apropie fapte foarte îndepărtate unele de altele, ca să dezvăluie contradicţiile, rodul dorinţei „metafizice**. Dostoievski tinde spre o tehnică narativă, explicativă şi istorică, căci, în acest punct, nu se poate lipsi de naraţiune, de explicaţie şi istorie. Cînd copiii sînt în scenă, naratorul este mai apropiat, ritmul schimbărilor radicale se intensifică

şi Dostoievski foloseşte din nou prezentarea directă. El îşi uită naratorul al cărui rol este pur utilitar. Nici nu observă măcar, se pare, problemele de „asemănare® pe care le ridică dispariţia acestui intermediar oficial între cititor şi universul romanesc. In apropiere de „părinţi “ şi mai ales de Stepan Trofimo- viei, reprezentantul cel mai desăvîrşit al generaţiei sale, Dostoievski nu se poate lipsi de o conştiinţă-martor. Ii trebuie mărturia ei pentru a ruina pretenţiile încăpăţînate a acestor „părinţi" şi a dezvălui dorinţa „meta-fizică". Mulţi critici contemporani, pe urmele lui Jean- Paul Sartre văd un „obstacol", pentru „libertatea" personajelor, în prezenţa în roman a romancierului însuşi, sau a unui narator atotştiutor. Aceşti critici îl sărbătoresc pe Dostoievski ca pe eliberatorul personajului de roman, adică pe creatorul personajului subteran ; dacă ar fi credincioşi principiilor pe care le susţin, aceşti critici ar trebui să-i reproşeze romancierului rus crearea lui Stepan Trofimovici. Totuşi, un asemenea personaj iradiind adevărul ar trebui să li se pară deficitar din punctul de vedere al „libertăţii", căci este permanent observat şi analizat de un narator exterior acţiunii romaneşti. în tot ce-l priveşte pe Stepan Trofimovici, tehnica lui Dostoievski este destul de apropiată de tehnica proustiană.

Ni se va obiecta că naratorul dostoievskian este foarte deosebit de naratorul proustian. E un fapt : el nu ne arată reflexiile romancierului despre arta romanescă. El *nu-i* acest romancier în sensul în care poate fi naratorul proustian. Naratorul dostoievskian nu posedă decît una din funcţiile naratorului proustian : funcţia „psihologică" ; el ne ajută să „demontăm" resorturile unor personaje. E mai naiv, ni se va spune, ca naratorul proustian. Nu ştie niciodată atît cît ştie romancierul însuşi despre toate personajele sale. Din faptele şi gesturile pe

care ni le pune sub ochi nu trage niciodată toate concluziile posibile. Fără îndoială ; dar această diferenţă este foarte superficială ; nu poate modifica statutul „metafizic" al personajului analizat şi, mai ales, să-i dea „libertatea" — în măsura în care putem vorbi de libertate în privinţa unei creaturi născocite — căci faptele şi gesturile colectate de naratorul dostoievskian sînt totdeauna acelea de care cititorul are nevoie pentru a ajunge la o cunoaştere deplină şi totală a acestui personaj. Aşadar, **1T-Î, 310**
cititorul trebuie să depăşească interpretarea puţin cam superficială a naratorului spre un adevăr mai profund, adevărul „metafizic". Lipsa de experienţă şi miopia relativă a naratorului asigură unitatea de ton cu tehnica dezvăluirii directe. Atmosfera de taină care îi place lui Dostoievski este totdeauna păstrată.

Această atmosferă de taină nu are de altminteri însemnătatea ce i se atribuie în zilele noastre. Cu siguranţă nu provine dintr-o „limită a libertăţii" şi a necunoscutului lăsată personajului. Fireşte, libertatea e- xistă acolo, dar nu sub forma pe care şi-o închipuie criticii existenţialişti. Libertatea nu se poate afirma decît sub forma unei convertiri autentice, aceea pe care o suferă Stepan Trofimovici, de pildă, în concluzia romanului. Ceea ce-i necunoscut este gradul de culpabilitate sau inocenţă al unui personaj. Niciodată nu-i nimic alt-ceva. A crede că Dostoievski lasă cîmp liber imaginaţiei cititorului, a crede că există, în opera lui, o zonă de libertate, un fel de vid pe care l-am putea umple după voinţa noastră, înseamnă a tăgădui în profunzime sensul geniului său. Romancierul caută mai întîi să dezvăluie adevărul ; zona de tăcere, în opera sa, este aceea a evi-denţelor fundamentale; este zona principiilor prime care nu se formulează, căci romanul însuşi trebuie să le sugereze cititorului.

Domeniile romaneşti sînt „sudate[44] unele cu altele : fiecare din ele este o porţiune mai mult sau mai puţin întinsă a structurii totale; fiecare din ele este definit prin două distanţe extreme între mediator şi subiectul supus dorinţei. Deci există o durată romanescă totală din care operele reprezintă nişte fragmente. Nu hazardul este cel care „plasează" personajele şi dorinţele pre-dostoievskiene la sfîrşitul operei *In căutarea timpului pierdut.* Nu hazardul este cel care „plasează[14] personajele şi dorinţele „proustiene" la începutul acelei summe dostoievskiene care se intitulează *Demonii.* Aventura eroului de roman are totdeauna acelaşi sens : ea ne face să trecem de la regiunile superioare la regiunile inferioare ale unui domeniu romanesc. Cariera eroică este o „co- borîre în infern", care se termină, aproape totdeauna, printr-o întoarcere la lumină, printr-o conversiune „metafizică" intemporală. Duratele romaneşti se suprapun, dar există totdeauna o „coborîre în infern" care începe în punctul unde precedenta se întrerupe. Există o sută de eroi, dar nu există decît un erou a cărui aventură se desfăşoară de la un capăt la altul al literaturii romaneşti.

Dostoievski sezisează mai clar această „mişcare de cădere" decît romancierii dinainte. în *Demonii* se străduie să ne facă s-o înţelegem. Iar dinamismul subteran se manifestă în trecerea de la o generaţie la alta. Iluziile succesive par independente unele de altele şi chiar contradictorii, dar evoluţia lor formează o istorie de neînduplecat. Apropierea mediatorului generează durata romanescă şi-i dă sensul.

Fiecare generaţie întruchipează o etapă a maladiei ontologice. Adevărul părinţilor rămîne mult timp ascuns, dar el izbucneşte cu o forţă incomparabilă în agitaţia febrilă, în dezordinea şi

desfrîul copiilor. Părinţii se miră de a fi dat naştere unor monştri; ei văd în copiii lor antiteza a ceea ce sînt ei înşişi. Nu înţeleg relaţia între arbore şi fruct. Dimpotrivă, copiii văd clar partea de comedie din revolta părinţilor. „Fidelitatea faţă de principii" nu-i impresionează. înţeleg foarte bine că „demnitatea" burgheză este o „rea credinţă". La Dostoievski mai mult ca la Proust, depăşirea duce în *jos,* caricaturizînd depăşirea spre înălţimi. Ea conţine elemente de înţelepciune amestecate cu întunecime. Dar consecinţele lucidităţii subterane sînt totdeauna malefice, ele conduc în jos, nu înspre înălţimi. Bolnavul ontologic este totdeauna cuprins de furie în faţa fiinţelor mai puţin bolnave decît el şi dintre acestea îşi alege mereu mediatorii săi. Caută totdeauna să-l coboare pe idol la acelaşi nivel cu el.

După roade vom cunoaşte arborele. Dostoievski . stăruie foarte mult asupra legăturii între generaţii şi asupra responsabilităţii părinţilor. Stepan Trofimovici este tatăl tuturor Posedaţilor. El este tatăl lui Piotr Verho- venski ; este tatăl spiritual al lui Şatov, al Dariei Pavlovna. al Lisavetei Nicolaevna şi, mai ales, al lui Stavroghin, deoarece le-a servit tuturor de învăţător. Este tatăl lui Fedka, ucigaşul, fiindcă Fedka este şerbul lui. Stepan Trofimovici l-a părăsit pe Piotr, fiul său după sînge şi pe Fedka, feciorul său după societate. Retorica sa generoasă şi estetica lui romantică nu-l împiedică pe Stepan să-şi trădeze toate răspunderile concrete. Liberalismul romantic este tatăl nihilismului destructiv.

în *Demonii,* totul pleacă de la Stepan Trofimovici şi totul ajunge la Stavroghin. Copiii sînt adevărul lui Stepan, dar Stavroghin, la rîndul lui este adevărul copiilor, adevărul tuturor personajelor. Generaţia părinţilor întruchipează primul moment al revelaţiei proustiene, aşa cum o defineam mai sus. Generaţia copiilor întruchipează al doilea moment. Stavroghin, el singur, întruchipează pe cel de al treilea. Dincolo de „fidelitatea faţă de principii" a burghezilor, există agitaţia furioasă a Demonilor, iar dincolo de agitaţia furioasă, există imobilitatea şi neantul, *acedia* insensibilă a lui Stavroghin.

Dincolo de fantasmagoria modernă, dincolo de vîr- tejul evenimentelor şi al ideilor, la sfîrşitul evoluţiei totdeauna mai rapide a medierii interne, există mereu neantul. Sufletul a ajuns la punctul mort. Acest punct mort îl întruchipează Stavroghin, neantul pur al mîn- driei absolute.

Toate personajele din *Demonii,* şi în aceeaşi măsură, toţi eroii romanelor anterioare şi toate victimele dorinţei „metafizice" sînt axate pe Stavroghin. Acest monstru nu aparţine unei a treia generaţii, căci spiritul pe care îl întruchipează este

atemporal asemenea spiritului divin ; este spiritul dezordinei, al putreziciunii şi al neantului.

Dostoievski din ***Demonii*** se înalţă pînă la epopeea răului metafizic. Personajele romanului cîştigă o semnificaţie cvasialegorică. Stepan Trofimovici este Tatăl, Stavroghin fiul, iar Piotr Verhovenski, conspiratorul în- ourcă-lume, nu-i altul decît Spiritul derizoriu al unei trinităţi demoniace.

APOCALIPSUL DOSTOIEVSKIAN

INFLUENŢA „existenţialistă" a făcut să fie la modă cuvîntul „libertate". Ni se spune în fiecare zi că romancierul nu ajunge la geniu decît „respectînd" libertatea personajelor. Din nenorocire, nu ni se spune niciodată în ce poate consta un asemenea respect. Noţiunea de libertate este obligator echivocă atunci cînd o aplicăm la roman. Dacă romancierul este liber, vedem cu greu cum ar putea personajele lui să fie şi ele independente. Libertatea nu se divide nici măcar între creatură şi creator. Iată aici o dogmă fundamentală şi domnul Jean-Paul Sartre caută să dovedească cu argumentele lui imposibilitatea unui Dumnezeu creator. Ceea ce este cu neputinţă unui Dumnezeu n-ar putea să fie posibil romancierului. Sau romancierul este liber şi personajele lui nu sînt, sau personajele sînt libere şi romancierul, la fel ca şi Dumnezeu nu există.

Asemenea contradicţii logice nu-i încurcă, se pare, pe teoreticienii ficţiunii contemporane. „Libertatea" lor este rodul unei confuzii extreme între anumite utilizări filozofice ale termenului şi utilizările sale cotidiane. Pentru cei mai mulţi critici, libertatea este sinonimă cu spontaneitatea. Romancierul trebuie să-şi bată joc de „psihologie" ; el trebuie să creeze, cu alţi termeni personaje ale căror acţiuni nu sînt niciodată *previzibile.* Lucru ciudat, lui Dostoievski îi atribuiau paternitatea personajului spontan. *Subsolul* face obiectul unor comentarii deosebit de elogioase. încă puţin şi ar constitui breviarul noii şcoli.

Ne oprim, de preferinţă asupra primei părţi a *Subsolului,* şi nu reţinem nimic din a doua, singura

propriu- zis romanescă, despre uluitoarea libertate, înţelegeţi spontaneitate, a personajului subteran. Această prodigioasă independenţă ne pregăteşte, evident, „efecte de surpriză" în care sîntem invitaţi să căutăm cea mai clară plăcere estetică.

Criticii nu par să vadă nici pe ofiţerul obraznic, nici pe Zverkov. Suprimă pur şi simplu pe mediator. Nu mai sezisează legile dorinţei subterane, comparabile cu acelea ale lui Proust, dar încă mai riguroase. Se extaziază în faţa convulsiilor îngrozitoare ale personajului subteran. Se felicită pentru caracterul lor „iraţional". Se admiră aceste zvîrcoliri nestînjenite şi mai că nu se recomandă .pentru uzul igienic al propriului său cititor.

Omul subteranei trebuie în mod necesar să surprindă, îndată ce i se iau mijloacele de a-l înţelege. Să suprimăm dorinţa „metafizică" şi mecanismul devine spontaneitate, sclavia devine libertate. Nu mai înţelegem obsesiile personajului, nici acea pasiune furioasă oare pune stăpînire pe el, îndată ce se simte respins. Nu mai există convulsii groteşti, ci o „revoltă măreaţă" împotriva societăţii şi „condiţiei umane".

Omul subteranei care este propus astfel admiraţiei noastre nu are nici o legătură cu acela pe care l-a creat Dostoievski ci — dimpotrivă — seamănă îndeajuns — cu tipul eroului pe care ficţiunea contemporană îl reproduce neobosit. Nici Roquentin din *Greaţa,* nici Meursault din *Străinul,* nici vagabonzii lui Samuel Bec- kett nu doresc metafizic. Aceste personaje sînt copleşite de rele foarte deosebite, dar sînt scutiţi de cel mai de temut dintre toate, dorinţa „metafizică". Eroii noştri contemporani nu imită niciodată pe nimeni. Toţi sînt cu desăvîrşire independenţi şi ar putea repeta în cor cu domnul Teste al lui Valery : „Avem o înfăţişare *oarecare,* dar ne făurim cu toţii, pe

deplin, din noi înşine".

Putem dezvălui multe asemănări exterioare între a- ceastă ficţiune recentă şi Dostoievski. De o parte şi de alta există aceeaşi ură faţă de *Alţii,* aceeaşi dezordine radicală, aceeaşi „polimorfie" în prăbuşirea tuturor valorilor burgheze. Dar deosebirile sînt încă mai esenţiale. Eroii noştri contemporani păstrează mereu intactă preţioasa lor libertate ; omul subteranei o înstrăinează pe a sa mediatorului. Confundăm libera noastră spontaneitate cu sclavia subterană. Cum putem comite o eroare atît de grosolană ?

Din două lucruri unul : sau sîntem neprihăniţi de orice dorinţă metafizică sau această dorinţă ne posedă atît de intens, încît scapă complet controlului nostru. Prima ipoteză nu este foarte adevărată deoarece romancierul rus traduce fidel — ni se repetă în fiecare zi — adevărul epocii noastre. Deci trebuie să adoptăm a doua ipoteză. Dostoievski vorbeşte mai bine despre noi decît propriii noştri scriitori pentru că ne dezvăluie o dorinţă „metafizică[14] pe care izbutim să ne-o ascundem. Izbutim să ne ascundem mediatorul chiar cînd îl citim pe Dostoievski ; îl admirăm pe romancierul rus fără să înţelegem natura artei sale.

Dacă Dostoievski este adevărat, eroii noştri sînt falşi. Sînt falşi fiindcă măigulesc iluzia noastră de autonomie. Eroii noştri sînt noi minciuni romantice menite să prelungească visurile prometeice de care lumea modernă se agaţă cu disperare. Dostoievski dezvăluie o dorinţă pe oare imaginaţia şi critica noastră nu fac decît să o oglindească. Imaginaţia noastră ne ascunde pe mediator în existenţa cotidiană. Critica noastră ne ascunde pe acelaşi mediator în opera intenţionat scrisă pentru a-i dezvălui prezenţa. Pretinzînd că îşi are obîrşia în Dostoievski, această critică introduce, fără s-o ştie,

un lup hapsîn în stîna existenţialistă.

Dincolo de asemănările întâmplătoare, contradicţia între Dostoievski şi ficţiunea contemporană este ireductibilă. Ni se reaminteşte mereu că Dostoievski repudiază unitatea *psihologică* a personajelor romaneşti şi cred că dovedesc, astfel acordul cu romancierii noştri. Dar romancierii noştri nu denunţă această unitate psihologică decît pentru a fundamenta mai bine unitatea metafizică. Există dinainte tocmai această unitate metafizică spre care tindea burghezul prin unitatea .psihologică. Iluziile burgheze de permanenţă şi stabilitate au dispărut, dar ţelul nu s-a schimbat. Un asemenea ţel este urmărit cu încăpăţînare, sub numele de libertate, în miezul neliniştii şi al haosului.

Dostoievski înlătură şi unitatea psihologică şi unitatea metafizică. Nu înlătură iluzia psihologică decît pentru a risipi mai bine iluzia metafizică. Voinţa de autonomie dă naştere sclaviei, dar omul subteranei nu vrea s-o ştie. Nici noi n-o ştim, sau nu vrem s-o ştim. Aşadar este adevărat că semănăm cu omul subteranei, dar nu pentru motivele pe care ni le oferă criticii.

Eroarea criticilor cu privire la ***Subsol*** ar fi cu neputinţă fără o identificare tipic romantică între creatură şi creator. Atribuim lui Dostoievski toate părerile eroului său subteran. Se pune accentul pe prima parte a nuvelei deoarece constituie un atac formidabil împotriva scientismului şi raţionalismului modern. Dostoievski împărtăşeşte, desigur, repulsia eroului său pentru mediocrele utopii ale sfîrşitului de secol XIX. Dar nu trebuie să confundăm acest acord parţial cu un acord universal. Nu trebuie să confundăm romancierul cu personajul său, chiar dacă romancierul făureşte personajul din el însuşi, şi mai ales atunci.

Dostoievski al subteranei nu-i Dostoievski cel genial, ci este Dostoievski romantic al operelor anterioare. Dostoievski al subteranei nu vorbeşte niciodată despre subterană, ne vorbeşte despre „frumos şi sublim[11], ne vorbeşte despre o mizerie tragică sau sublimă, la modul Victor Hugo. Dostoievski care ne descrie subterana este pe cale de-a o părăsi ; o să-şi urmeze penibila sa ascensiune din capodoperă în capodoperă spre pacea şi seninătatea din ***Fraţii Kara- mazov.***

Subterana este adevărul cane se ascunde dincolo de abstracţiile raţionaliste, romantice sau „existenţialiste". Subterana este agravarea unui rău preexistent, înseamnă o proliferare canceroasă a acelei metafizici pe care o crezuseră suprimată. Subterana nu-i revanşa individului asupra recei mecanice raţionaliste. Nu trebuie să ne cufundăm în ea ca şi cum ne-ar aduce izbăvirea.

Eroul subteran dovedeşte, în felul său, vocaţia adevărată a individului. Intr-un sens, dovedeşte mai viguros decît dacă ar fi mai puţin bolnav. Cu cit dorinţa metafizică devine mai atroce, cu atît mărturia devine stăruitoare. Subterana înseamnă imaginea răsturnată a adevărului „metafizic". O asemenea imagine devine totdeauna mai netă pe măsură ce se afundă în prăpastie.

O lectură atentă interzice orice confuzie între romancier şi personajul său. Dostoievski nu scrie o confesiune lirică, ci un text satiric de o amară dar fără îndoială de o prodigioasă bufonerie.

Eu, eu sînt singur, iar ei, ei sînt toţi... Aceasta-i deviza subteranei. Eroul vrea să exprime mîndria şi suferinţa de a fi unic, se crede pe punctul de a sugruma particularitatea absolută, dar ajunge la un principiu de aplicare universală ; el debuşează într-o formulă cvasialgebrică prin anonimatul ei. Această gravă lacună care se închide asupra

Nimicului, această strădanie de Sisif mereu re-înnoită rezumă bine istoria individualismului contemporan. Simbolism, suprarealism, existenţialism s-au silit succesiv să dea un conţinut formulei subterane. Dar a- semenea acţiuni reuşesc în măsura în care eşuează. Fireşte trebuie să eşueze pentru a îngădui mulţimilor să repete în cor : *Eu, eu sînt singur iar ei, ei sînt toţi...* Opera romantică pune în circulaţie un ansamblu de simboluri şi imagini destinate nu comuniunii, ci separării universale... Ca şi celelalte forţe sociale ale epocii noastre, literatura tinde spre uniformitate, chiar atunci cînd crede că o combate, căci calea nivelării este o *via negativa.* Ne gîndim la industria americană care „personalizează" produsele sale de mare serie. Un întreg tineret „personalizează" cu puţine cheltuieli neliniştea sa anonimă identificîndu-se cu un acelaşi erou împotriva tuturor celorlalţi oameni.

Omul subteranei nu-i niciodată mai aproape de *Alţii* decît atunci cînd se crede total despărţit de ei. *Eu, eu sînt singur, tar ei, ei sînt toţi...* Caracterul interşan- jabil al prenumelor sare în ochi şi ne duce brutal de la individual la colectiv. Individualismul mic-burghez s-a golit complet de conţinut. Imaginea lui Sisif nu-i exaota. Fiecare din noi este pentru el însuşi propria putină a Danaidelor, pe care se străduie zadarnic s-o umple. Existenţialiştii ne asigură că au renunţat la a- cest joc zadarnic. Dar n-au renunţat la putină. Socotesc că-i minunat să fie goală.

O

Credem că Dostoievski se confundă cu personajul său fiindcă nu-l întrerupe niciodată. Fără îndoială, dar o- mul subteranei este înşelat de formula lui, iar Dostoievski nu-i. Eroul este incapabil să rîdă căci nu-şi poate depăşi

individualismul stăpînit de contradicţii. Contemporanii noştri sînt la fel de trişti ca şi el. Iată de ce îl „golesc[44] pe Dostoievski de prodigiosul lui umor. Nu văd că Dostoievski îşi bate joc de eroul său. *Eu, eu sînt singur, iar ei, ei sînt toţi...* Ironia dostoievskiană ţîşneşte în formule admirabile ; ea pulverizează pretenţiile „individualiste", dezagregă „deosebirile" ce par monstruoase pentru conştiinţele care stau faţă-n faţă. Nu ştim să rîdem cu Dostoievski, căci nu ştim să rîdem de noi înşine. Mulţi sărbătoresc astăzi *Subsolul* fiind încredinţaţi că dezgroapă caricatura lor genială scrisă acum aproape un secol.

După primul şi mai ales după cel de al doilea război mondial descompunerea valorilor burgheze s-a accentuat ; „terenul[14] occidental devine în fiecare zi mai asemănător ou acela unde Dostoievski şi-a făurit marile sale opere. Pentru a da *Subsolului* toată causticitatea şi acea cruzime care i se reproşa odinioară romancierului rus, este de ajuns, cel mai adesea, să facem cîteva uşoare transpuneri. Deplasaţi omul subteranei de pe malurile Nevei spre malurile Senei. Inlocuiţi-i existenţa birocratică printr-o carieră de scriitor şi veţi vedea ivindu- se din aproape fiecare rînd al acestui text genial o parodie feroce a miturilor intelectuale ale epocii noastre.

Fără îndoială ne amintim de scrisoarea pe care omul subteranei îşi propune s-o expedieze ofiţerului obraznic. Scrisoarea este o chemare ascunsă adresată mediatorului. Eroul se îndreaptă spre „persecutorul său adorabil", aşa cum se îndreaptă credinciosul spre zeul lui, dar vrea să ne convingă, să se convingă el însuşi, că renunţă la acesta îngrozit. Nimic nu poate umili mai mult mîndria subterană decît o asemenea chemare adresată ***Altuia.*** Iată de ce scrisoarea nu conţine decît insulte.

Această dialectică a chemării, tăgăduită în măsura în care este chemare, o regăsim în literatura contemporană. A scrie şi mai ales a publica o lucrare înseamnă o chemare adresată publioului, înseamnă a înlătura, printr-un gest unilateral, relaţia de nepăsare între ***Eu*** şi ***Alţii.*** Nimic nu poate umili atît de mult mîndria subterană ca această iniţiativă. Aristocratul de altădată „adulmeca" de pe atunci în cariera literelor ceva grosolan şi înjositor cu care mîndria sa se acomoda destul de greu. Doamna de La Fayette făcea să i se publice opera sa de către Segrais. Ducele de La Rochefoucauld îşi lăsa poate să i se fure opera de către unul din valeţii lui. Gloria puţin burgheză a artistului revenea acestor scriitori nobili fără ca ei să fi făcut nimic pentru a o solicita.

Departe de a dispare o dată cu revoluţia, acest punct de onoare literar devine încă mai evident în epoca burgheză. Incepînd cu Paul Valery nu se devine om de seamă decît împotriva propriei voinţe. După douăzeci de ani de dispreţ, născocitorul domnului Teste cedează rugăminţilor universale şi face ***Altora*** pomana geniului său.

Scriitorul proletarizat al epocii noastre nu dispune nici de prieteni influenţi, nici de valet de cameră. El este obligat să se servească singur. Conţinutul real al lucrărilor sale va fi deci integral consacrat tăgăduirii sensului formal al conţinutului. Sîntem în stadiul seri- sorii subterane. Scriitorul lansează o anti-chemare publicului sub formă de anti-poezie, anti-roman, sau anti- teatru. Se scrie pentru a dovedi cititorului că puţin îi pasă de adeziunea lui. Vrem să-l facem pe ***Altul*** să aprecizeze calitatea rară, inefabilă şi nouă a dispreţului ce-i purtăm.

Niciodată nu s-a scris atît de mult, dar totdeauna pentru a dovedi că o comunicare nu-i

nici posibilă, nici de dorit. Esteticienii „tăcerii", de care sîntem copleşiţi — dezvăluie foarte evident dialectica subterană. Scriitorul romantic a căutat îndelung să convingă societatea că îi dădea mult mai mult decît primea de la ea. De la sfîrşitul secolului XIX, orice idee de reciprocitate, chiar imperfectă, în relaţiile cu publicul a devenit insuportabilă. Scriitorul este de asemenea tipărit, dar — pentru a ascunde această crimă — face orice ca să ne împiedice să-l citim. Mult timp a pretins că nu-şi vorbea decît lui ; în zilele noastre pretinde că vorbeşte pentru a nu spune nimic.

Nu spune adevărul. Scriitorul vorbeşte la fel, pentru a ne seduce ca în trecut. Pîndeşte mereu în ochii noştri admiraţia pe care ne-o stîrneşte talentul lui. Face totul — s-ar zice — pentru a fi dispreţuit. Fără îndoială, dar o face pentru că nu mai poate să ne linguşească făţiş. Mai întîi trebuie să se convingă de faptul că nu caută să ne măgulească. Deci ne va ***măguli negativ,*** la modul pasionaiţilor dostoievskieni.

Scriitorul se înşală dacă socoteşte că protestează procedînd astfel împotriva „opresiunii de clasă[u] şi „alienării capitaliste". Estetica tăcerii este un ultim mit romantic. Pelicanul lui Musset şi albatrosul baudelairian ne stîrnesc rîsul, dar — asemenea păsării fenix din fabulă, — renasc neîncetat din cenuşa lor. Nu vor trece zece ani şi o să recunoaştem în „scriitura albă“ şi al său „grad zero" *, avataruri din ce în ce mai abs-

[1] Aluzie la teza susţinută de criticul literar francez Roland Barthes în lucrarea sa *Le degre zero de la litterature* (n. tr.). tracte, din. ee în ce mai trecătoare şi firave ale nobilelor păsări romantice.

Ne gîndim aici la a doua parte din ***Subsolul,*** aceea a banchetului Zverkov, la care omul subteranei sfîrşeşte prin a participa, dar se poartă

în mod foarte ciudat.

> „Surîdeam dispreţuitor mergînd încoace şi-ncolo de la masă la şemineu şi înapoi de-a lungul peretelui din faţa divanului. Ţineam să le dovedesc că puteam perfect să mă lipsesc de ei, şi totuşi, păşind, băteam intenţionat în podea cu tocurile. Dar degeaba. Nu-mi acordau nici o atenţie. Am avut răbdare să fac astfel naveta înaintea lor, de la masă la şemineu şi înapoi, de la ora opt pînă la unsprezece".

Multe opere contemporane seamănă cu această plimbare nesfîrşită. Dacă am putea cu adevărat „să ne lipsim de ei“ n-am bocăni în podea şi am intra în camera noastră. Nu sîntem străini, ci mai de grabă acei bastarzi de care ne vorbeşte Jean-Paul Sartre. Ne pretindem liberi, dar nu ne spunem adevărul. Sîntem hipnotizaţi de zei ridicoli şi suferinţa se dublează cu învăţături ridicole. Ca omul subteranei gravităm cu toţii în jurul acestor zei, pe orbita neconfortabilă pe care ne fixează echilibrul între forţe contradictorii.

Aşa era şi Alceste, stînd în picioare, cu braţele încrucişate, cu ochii înflăcăraţi, în spatele fotoliului unde Celimone bîrfeşte cu meschinii ei marchizi. Alceste este ridicol atît timp cît nu izbuteşte să se depărteze de ea. Romanticul Rousseau îmbrăţişează cauza lui Alceste. îl mustră straşnic pe Moliere pentru că Moliere ne face să rîdem de Mizantrop. Propriii noştri romantici l-ar trata la fel pe Dostoievski dacă nu le-ar scăpa intenţiile lui comice. Concepţia pravă este aceeaşi, dar unghiul de viziune s-a strîmtat mai mult. Pentru a rîde cu Moliere, pentru a rîde cu Dostoievski, trebuie să depăşim fascinaţiile romantice. Trebuie să înţelegem că dorinţa şi numai dorinţa reţine pe Alceste în spatele fotoliului Celimenei. Dorinţa îl

reţine pe omul subteranei în sala banchetului. Dorinţa pune în gurile romanticilor fraze răzbunătoare şi blesteme împotriva lui Dumnezeu şi a oamenilor. Mizantropul şi Cocheta, eroul subteran şi persecutorul său adorabil sînt totdeauna două aspecte ale aceleiaşi dorinţe „metafizice". Geniul adevărat depăşeşte antagonismele înşelătoare şi ne face să rîdem de unii ca şi de ceilalţi.

Dorinţa „metafizică" îşi tîrăşte victimele spre locul echivoc al fascinaţiei, foarte exact intermediar între adevărata detaşare şi contactul intim ou lucrul dorit. Este teritoriul straniu pe care îl explorează Franz Kafka : „Das Grenzland zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft", frontiera între solitudine şi comuniune — la egală distanţă de una şi de alta, excluzînd-o la fel pe una ca şi pe cealaltă. Fiinţa fascinată care vrea să ne ascundă fascinaţia sa şi să şi-o ascundă ei însăşi, trebuie totdeauna să pară că trăieşte conformîndu-se unuia sau altuia din aceste două moduri de existenţă, singurele compatibile cu libertatea şi autonomia de care se făleşte şi se bucură. Aceşti doi poli ai adevăratei libertăţi găsindu-se la egală distanţă de locul unde se află, fiinţa fascinată nu mai are motive să aleagă pe unul mai curind decît pe celălalt. Este la fel de aproape, şi la fel de distanţată de proximitate şi de depărtare ; poate deci pretinde de la aceasta ca şi de la aceea cu tot atît de multă şi cu tot atît de puţină verosimilitate. Aşadar, putem prevedea că fascinaţia se va disimula la fel de frecvent sub masca „angajării" ca şi sub masca „dega- jării“. Este tocmai ceea ce confirmă istoria romantismului modem şi contemporan. Miturile solitudinii — sublimă, dispreţuitoare, ironică şi chiar „mistică" — alternează regulat cu miturile contrare şi la fel de amăgitoare ale abandonării fără rezerve formelor

sociale şi colective ale existenţei istorice... Putem să prevedem la fel, că fiinţa fascinată, ajungînd la stadiul paroxistic al răului său, va deveni cu totul incapabilă să-şi menţină atitudinea în mod original aleasă şi se va preface în orice moment. Omul subteranei aparţine acestui stadiu ; iată de ce nu are de loc **acele atitudini** romantice despre care scurta sa confesiune nu ne aduce nici un ecou.

L-am văzut înainte pe omul subteranei în „solitudine" şi „degajare". Să-l urmărim acum în „angajarea" lui. **Zverkov cu prietenii s-au ridicat de la** masă : o să termine banchetul într-o tavernă. Plimbarea dispreţuitoare este totuşi fără obiect. în sfîrşit, eroul subteran o să ridice „asediul", o să se ducă din nou în cămăruţa lui şi o să-şi reia firul vechilor visări ? O să danseze iar „pe lacul Como" şi o să-l „exileze pe Papă în Brazilia ?“ O să cultive din nou „frumosul şi sublimul" ? Absolut de loc. O să se năpustească pe urmele mediatorului său.

Atît timp cît mediatorul este imobil nu-i greu să simuleze „contemplaţia senină", dar îndată ce idolul se derobează, masca nepăsării se prăvale în ţărînă. Intrăm, se pare, în limpezimea de temut a adevărului. De această limpezime omul subteranei nu se poate feri complet, dar ştie să-i voaleze scînteierea. îl vedem mergînd repede, cu sabia obsesiei la brîu, în căutarea absurdului Zverkov, dar nu astfel se va vedea pe el însuşi. Repudiază visurile deşarte ale artei pentru artă, declară că le preferă asprul contact cu adevărul. In realitate, îşi fabrică o doctrină a angajării. Vrea totdeauna să pară că optează pentru ceea ce nu face obiectul nici unei opţiuni.. De pe înălţimea noului său „adevăr", omul subteranei contemplă cu dispreţ „frumosul şi sublimul" de odinioară ; ridiculizează himerele romantice, pe care le mai justifica faţă de el însuşi o clipă mai înainte.

„în sfîrşit iată deci, iată deci acest conflict cu realitatea, mormăie el, coborînd grăbit scara, cîte patru trepte deodată. Nu mai e vorba de plecarea Papei în Brazilia, nu mai e vorba de bal pe lacul Como... Eşti un nemernic că-ţi baţi joc acum de toate acestea..."

Un asemenea citat este deosebit de savuros : omul subteranei îşi reproşează că este prea aspru faţă de propriile lui „erori" ; Dostoievski nu poate dezvălui sufletul eroului său fără să arunce şi o lumină neîndurătoare dar salubră asupra tuturor cauzelor care ne ajută să trăim. Nu există „rău de existenţialism" în subterană ; există suprarealism în prima fază a lui Stavroghin, acela care sărută pe gură soţiile funcţionarilor, la balurile date de subprefecturi. Romancierul nu uită nici pe aoei care sanctifică teroarea, nici pe acei care sanctifică desfrîiul, nici pe discipolii lui Saint-Just, nici pe elevii marchizului de Sade.

Şireteniile unei mîndrii ocupate totdeauna să-şi tăgăduiască zeii se întruchipează la Dostoievski în personaje de ficţiune ; le vom regăsi în zilele noastre sub forma unor teorii filozofice şi estetice. Asemenea teorii oglindesc totdeauna dorinţa ; ele o ascund în „inima" acestei oglindiri; Dostoievski o dezvăluie.

Dostoievski descriind *Subsolul* pătrunde, pentru prima oară, în domeniul revelaţiei romaneşti. Scapă de indignarea şi justificarea egotistă ; renunţă la roadele literare ale subteranei, la „frumosul şi sublimul" din *Nopţi albe,* la mizerabilismul din *Oameni obidiţi.* încetează să denumească angajare sau degajare distanţa imuabilă a fascinării. Descrie toate minciunile de care este pe cale să se desprindă. Salvarea omului şi salvarea romancierului nu se deosebesc.

Numai un contraşens radical asupra mesajului

operei sale ne îngăduie să-l anexăm pe Dostoievski la propriile noastre minciuni şi să reînnoim paradoxul criticii romantice care şi-a anexat *Don Quijote* sau *Roşu şi Negru.* Comparaţia între toate aceste neînţelegeri nu trebuie să ne surprindă : de fiecare dată, o aceeaşi necesitate dă naştere unei aceleiaşi confuzii între opera romanescă şi opera romantică. Dorinţa „metafizică" însăşi sugerează interpretările aberante ale tuturor romancierilor. încă o dată constatăm cît de abil este răul ontologic transformînd obstacolele în resurse şi adversarii în aliaţi.

O

A interpreta corect opera lui Dostoievski înseamnă a descoperi în ea dezvăluirea dorinţei „metafizice" în faza supremă. Pentru a duce la bun sfîrşit o asemenea sarcină, trebuie să scăpăm mai întîi de iluzia ce însoţeşte această dorinţă. Şi tocmai de o asemenea iluzie este străbătut universul nostru. Căci dorinţa „dostoievskiană" triumfă în mijlocul nostru; însăşi popularitea romancierului rus ne aduce o dovadă paradoxală despre acest fapt. Problema pe care o pune Dostoievski este deci deosebit de complexă. Adevărul dostoievskian nu-i mai puţin intens, nici mai puţin dispreţuit ca acela al altor romancieri ; dimpotrivă iluziile pe care le denunţă Dostoievski sînt incomparabil mai viguroase, în zilele noastre, decît iluziile denunţate de Cervantes, Stendhal, Flaubert şi chiar Marcel Proust. Ca întotdeauna, aceste iluzii îşi găsesc expresia lor cea mai potrivită în literatură. A dezvălui adevărul romancierului înseamnă deci a dezvălui minciuna propriei noastre literaturi şi viceversa. Am constatat mai înainte acest fapt şi o să-l constatăm din nou.

îndată ce rezistăm seducţiilor sale, neo-romantismul contemporan ne apare mai abstract şi încă mai himeric decît romantismele anterioare. Fără excepţie, toate acestea din urmă exaltau forţa dorinţei. Pînă la *Imoralistul* şi *Fructele pământului* de Gide, eroul era fiinţa dorinţei celei mai intense. Această dorinţă intensă este singura dorinţă spontană. Ea se opune dorinţelor *Altora,* ■care sînit totdeauna mai slabe pentru că sînt *copiate.* Romanticul nu mai poate să-şi ascundă rolul pe care-l joacă imitarea în geneza dorinţei, dar acest rol rămîne legat, în mintea lui, de o „slăbire" a dorinţei originare. Copia dorinţei este concepută ca un decalc destul de grosolan ; dorinţele copiate sînt totdeauna *mai .şterse* decît dorinţele originale. Adică, în alţi termeni. aceste dorinţe nu sînt niciodată ale noastre : în realitate dorinţele noastre ni se par cele mai intense din toate. Romanticul crede că ocroteşte autenticitatea dorinţei lui reclamînd pentru sine dorinţa cea mai violentă.

Romantismul contemporan pleacă de la principiul invers. *Alţii* doresc intens, iar eroul, adică Eul, doreşte mai puţin intens sau chiar nu doreşte de loc ! Roquentin doreşte mai puţine lucruri şi le doreşte mai puţin intens; decît burghezii din Bouville; doreşte mai puţin decît Annie. Este singurul personaj din *Greaţa* care ştie că „aventura" nu există, adică dorinţa exotică, dorinţa „metafizică[11] este mereu înşelătoare. Mersault, la fel, nu are decît dorinţe „naturale" şi spontane, adică limitate, mărginite şi fără viitor. Şi el refuză aventura care se prezintă sub forma unei călătorii la Paris. Ştie perfect că dorinţa metafizică transfigurează depărtările.

Primul romantic caută să-şi dovedească spontaneitatea, adică divinitatea sa, dorind mai intens decît *Alţii..* Al doilea romantic caută să dovedească exact acelaşi lucru prin mijloace

contrarii. Această schimbare radicală de atitudine a devenit necesară din cauza apropierii mediatorului şi a progreselor constante ale adevărului „metafizic[11]. în zilele noastre, nimeni nu mai crede în frumoasele dorinţe spontane. Dincolo de pasiunea frenetică a primului romantism, cei mai naivi recunosc silueta mediatorului. în sfîrşit, intrăm în ceea ce doamna Nathalie Sarraute, citîndu-l pe Stendhal, denumeşte „era bănuielii".

Violenţa dorinţei nu mai este un criteriu de spontaneitate. *Luciditatea* epocii noastre ştie să recunoască prezenţa sacrului în dorinţele care par cele mai fireşti. Gîndirea contemporană descoperă „mituri[11] şi „mitologie" în fiecare din dorinţele noastre. Secolul al XVIII-lea demistifică religia, secolul al XlX-lea demistifică istoria şi filologia, epoca noastră demistifică viaţa cotidiană. Nici o dorinţă nu scapă demistificatorului răbdător, ocupat să construiască peste toate aceste cadavre de mituri cel mai de seamă mit dintre toate, acela al propriei sale degajări. Numai el, se pare, nu doreşte niciodată. în definitiv, e vorba totdeauna, de a convinge pe *Alţii* şi mai ales de a te convinge pe tine însuţi că eşti cu desăvîrşire şi în mod „divin“ liber.

Aşadar, constatăm încă o dată că luciditatea şi orbirea se intensifică împreună. Adevărul este totuşi atît de scînteietor încît trebuie să ţinem seamă de el, chiar şi numai pentru a i ne sustrage. Acest îngrozitor adevăr îndrumă subiectul să spună minciuni mereu mai delirante. Primii romantici îşi travesteau dorinţa, dar nu-i tăgăduiau existenţa. Asceza *pentru* dorinţă nu bîntuia încă decît în grădina publică, în salon şi în camera de culcare. Acum, triumfă în tainiţa conştiinţei şi în monologul interior.

Eroului cu dorinţa cea mai intensă îi urmează eroul cu dorinţa cea mai neînsemnată. Dar

diviziunea mani- cheeană între *Eu* şi *Altul* n-a dispărut; ea stăpîneşte în secret metamorfozele eroului romantic. Excepţia se opune totdeauna normalului, aşa cum Binele se opune Răului. Mersault este singurul nevinovat într-un ocean de vino- vaţi ; moare ca victimă a *Altora,* cum murea Chatter- ton. El este judecătorul judecătorilor săi, ca toţi romanticii dinaintea lui. Eroul scapă totdeauna de blestemul pe care creatorul îl aruncă împotriva restului oamenilor. Există totdeauna cineva care se retrage cu îndemî- nare din jocul romantic şi acest cineva este în mod obligatoriu EUL-autor înainte de a fi EUL-cititor.

Acest adevăr al neo-romantismului contemporan îl dezvăluie Albent Camus, sub voalul unei alegorii transparente, în opera admirabilă şi liberatoare care este *Căderea.* Depăşindu-şi romantismul iniţial, romantismul din *Străinul* şi *Ciuma,* scriitorul denunţă în literatura angajată şi în literatura „degajată" tentative geamăne de justificare. Ca şi *Subsolul* de Dostoievski, această operă rămîne dincoace de orice reconciliere ; ca şi *Subsolul* ea depăşeşte romantismul. Albert Camus a murit atunci cînd o carieră nouă se deschidea fără îndoială în faţa lui.

După ce s-au identificat cu eroul stăpînit de cea mai intensă dorinţă, cititorii romantici se identifică, în zilele noastre, cu eroul celei mai neînsemnate dorinţe. Se identifică totdeauna docil cu eroii care „furnizează" ca *modele* pasiunea lor de libertate. Don Quijote, împins de aceeaşi pasiune, se identifică cu Amadis de Gaula. Mitologia care alimentează ficţiunea contemporană corespunde au stadiul noU al dorinţei „metafizice". Ne credem anti-romantici, deoarece respingem făţiş romantismele anterioare. Semănăm cu acei prieteni ai lui Don Quijote care se înverşunează să-l vindece pe nenorocit de nebunia lui, fiindcă sînt ei

înşişi victime într-o formă agravată.

O

îndată ce subiectul supus dorinţei înţelege rolul imitaţiei în propria lui dorinţă, trebuie să renunţe fie la dorinţă, fie la mîndria lui. *Luciditatea* modernă deplasează şi lărgeşte problema ascezei. Nu mai este vorba de a renunţa momentan la obiect, pentru a-l poseda mai bine, ci de a renunţa la dorinţa însăşi. Trebuie ales între mîndrie şi dorinţă, deoarece dorinţa face din noi sclavi.

Non-dorinţa redevine un privilegiu, ca la înţeleptul din antichitate sau la sfîntul creştin. Dar subiectul supus dorinţei se dă înapoi, speriat, în faţa ideii de renunţare absolută. Caută portiţe de scăpare. Vrea să-şi făurească un personaj la care absenţa dorinţei să nu fie cucerită anevoie în dauna anarhiei instinctelor şi a pasiunii „metafizice". Eroul somnambulic creat de romancierii americani este „soluţia" acestei probleme. Non-dorinţa acestui erou nu aminteşte cu nimic triumful spiritului asupra forţelor răului, nici acea asceză pe care o proslăvesc marile religii şi umanismele superioare. Aminteşte mai curînd de o amorţire a simţurilor, de o pierdere totală sau parţială a curiozităţii vitate. In cazul lui Mersault, această stare „privilegiată" se confundă cu o pură esenţă individuală. în cazul lui Roquentin, e un har neaşteptat care, fără a şti pentru ce, coboară asupra eroului sub formă de *greaţă.* In multe alte opere, structura metafizică este mai puţin aparentă ; trebuie degajată din ficţiunea care o exprimă şi o ascunde. Alcoolul, stupefiantele, durerea fizică foarte intensă, abuzurile erotice pot distruge sau slăbi dorinţa. Atunci eroul ajunge la o stare de *abrutizare lucidă,* care constituie ultima din atitudinile romantice. O asemenea non-dorinţă nu are nici o legătură, fireşte, cu abstinenţa şi

sobrietatea. Dar eroul pretinde că îndeplineşte nepăsător — din simplu capriciu şi aproape fără să observe — tot ceea ce *Alţii* făptuiesc datorită dorinţei. Acest erou somnambulic respiră „reaua credinţă“. Caută să rezolve conflictul dintre mîndrie şi dorinţă fără a-l formula niciodată clar. Poate este nevoie de o mîndrie mai intensă pentru a pune problema făţiş. Paul Valery, pe vremea cînd a scris O *seară cu domnul Teste,* a fost omul acestei mîn- drii. Valerismul opune pe vanitosul care doreşte prin *Altul* şi pentru *Altul,* orgoliosul ce nu mai doreşte decît propriul său neant. Orgoliosul, singurul individualist demn de acest nume, nu-şi mai evită stăruitor neantul său în dorinţă, ci face dintr-un asemenea neant, la capătul unei asceze radicale a spiritului, obiectul însuşi al adoraţiei sale. Scopul este totdeauna autonomia „divină", dar direcţia efortului se inversează. Să întemeiezi orice existenţă pe acest neant ce-l porţi în tine înseamnă să transformi neputinţa în atotputinţă, înseamnă să lărgeşti lăuntric insula pustie a lui Robin- son pînă la dimensiunile infinitului.

„îndepărtaţi tot ce văd acolo", strigă domnul Teste în al său log-book [x]. La limita extremă a sărăciei lăuntrice, mîndria trebuie să reuşească să se înţeleagă pe sine în lumina originară a unui *Eu* pur. A trece de la vanitate la mîndrie înseamnă a trece de la comparabil la incomparabil, de la diviziune la imitate, de la neliniştea masochistă la „dispreţul suveran".

I.og-book : jurnal de bord ; în engleză în original (n. tr.).

Meditaţia nietzscheană se situează pe aceeaşi dimensiune de individualism ca şi activitatea domnului Teste. Supraumanitatea se va „odihni[tt] pe

o dublă renunţare ; renunţarea la transcendenţa verticală şi la transcendenţa deviată. Zarathustra se străduie să pătrundă în sanctuarul propriei sale existenţe la capătul unei asceze purificatoare comparabilă cu asceza religioasă, dar în sens invers. Această comparaţie este permanent subliniată prin stilul şi imaginile biblice. ***Aşa grăit-a Zarathustra*** este o nouă evanghelie care pune un sfîrşit erei Creştine.

Orgoliul nu mai este aici panta firească a omului, ci cea mai înaltă, cea mai austeră dintre toate vocaţiile. Orgoliul nu se mai arată decît înconjurat de virtuţile lui teologale. Confesorul doamnei Teste recunoştea în acest cortegiu toate virtuţile creştine cu o singură excepţie : bunătatea. Gînditorul ne propune un ideal de cvasi-sfinţenie bine croit de data aceasta, pentru a seduce spiritele cele mai nobile şi cele mai puternice.

Cum ar fi apreciat Dostoievski această supremă tentaţie pe care Nietzsche şi Valery o murmură oamenilor din secolul XX ? Zarathustra şi domnul Teste ne apar la o mie de leghe de dezordinea subteranei. Aceşti eroi nu vor scăpa oare de condamnarea pe oare romancierul rus, şi după el toată literatura romanescă, o face să apese asupra ambiţiilor prometeice ? Pentru a răspunde la această problemă de cea mai mare însemnătate trebuie să întrebăm din nou ***Demonii.*** In această operă inepuizabilă se desfăşoară adevăratul dialog între Nietzsche şi Dostoievski. Inginerul Kirilov hotărînd să se sinucidă din orgoliu, angajează la momentul decisiv partida decisivă, evitată inexplicabil pînă la el.

...în faţa horei infernale a Demonilor, mînjiţi de crime şi ocară, Kirilov recunoaşte muşcătura divinului.

Setea de imortalitate transfigurează dorinţele

creştinismului.

...Pentru a anula creştinismul trebuie să schimbi curentul dorinţei, să-l îndrumi de la ***Altul*** spre Eu. Oamenii îşi risipesc energia urmărindu-l pe Demiurg în altă parte decît în ei înşişi. Ca şi Zarathustra, ca şi domnul Teste, Kirilov vrea să^şi adore neantul. Vrea să adore ceea ce fiecare din noi descoperă mai nefericit şi mai umilitor în lăuntrul cel mai profund din el însuşi.

Dar activitatea la Kirilov nu rămîne în stare de noţiune. Kirilov nu vrea să scrie o carte care să uimească, el vrea să întruchipeze spiritul într-un gest decisiv. A dori neantul înseamnă a te dori la punctul cel mai slab al umanităţii tale, înseamnă a te dori muritor, înseamnă a-ţi dori moartea.

Omorîndu-se Kirilov nădăjduieşte că se va lega de el însuşi printr-o prăpastie ameţitoare. De ce „aşează" această „cucerire" în moarte ? Moartea, spun unii, nu trebuie să ne tulbure pentru că mereu nu-i decît o idee, fiindcă-i totdeauna în afara experienţei noastre individuale.

Kirilov este de acord : eternitatea locuieşte firesc în noi ; orice idee se află acolo, dar nu-i de ajuns să enunţăm această idee, trebuie s-o şi dovedim. Trebuie s-o dovedim unui om corupt de două mii de ani de creştinism. Pălăvrăgelile filozofice n-au împiedicat niciodată pe nimeni, nici chiar pe filozofi, să nu se teamă de moarte.

Pînă la Kirilov, lucru ciudat, oamenii se sinucideau de teama morţii. Se sinucideau nu pentru a renunţa la veşnicie, ci de teama acelei limitări la care se credeau condamnaţi de eşecul dorinţei. Kirilov, el, o să se sinucidă fără altă dorinţă decît de a fi mort şi de a fi el însuşi în moarte.

Este necesar ca un om, cel dintîi, să îndrăznească să vrea neantul lui pentru a îngădui umanităţii viitoare să-şi întemeieze pe acest neant

întreaga ei existenţă. Kirilov moare pentru alţii, în aceeaşi măsură ca şi pentru el însuşi. Voind propria lui moarte şi nevrind-o decît pe aceasta, angajează cu Demiurgul un duel pe care-l speră decisiv. Vrea să arate Atotputernicului că cea mai bună din armele lui — teroarea morţii — şi-a pierdut puterea.

Dacă eroul reuşeşte să moară aşa cum înţelege el, -atunci cîştigă această partidă gigantică. îl constrânge pe Demiurg — fie că există sau nu există — să-şi slăbească puterea milenară pe care-o exercită asupra oamenilor. Kirilov moare pentru a nimici cu o singură lovitură teroarea prin speranţă, moare pentru ca oamenii să renunţe la mortalitate nu la nivelul superficial al credinţei, ci la nivelul esenţial al dorinţei.

Dar Kirilov eşuează. In loc de apoteoza senină la care se gîndea, moartea lui provoacă o groază de nede- scris sub privirea cea mai josnică, aceea a lui Verho- venski, Mefistofelul Posedaţilor. Divinitatea la care rîvneşte Kirilov se apropie în acelaşi timp cînd se apropie moartea. Dar apropiindu-se devine inaccesibilă. Ne putem sinucide pentru a deveni zei, dar nu putem ■deveni zei fără a renunţa la sinucidere. Atotputerea căutată se confundă, în faţa morţii, cu o neputinţă radicală. Şi Kirilov descoperă, lîngă el, pe demonul lui care se strîmbă, pe Verhovenski.

Kirilov se prăbuşeşte de pe culmea orgoliului în străfundurile umilinţei. Dacă pînă la urmă se omoară, o face asemenea celorlalţi oameni, dispreţuindu-se el însuşi şi urîndu-şi posibilităţile limitate. Sinuciderea lui este o sinucidere obişnuită. Acel du-te-vino între orgoliu şi umilinţă, cei doi poli ai conştiinţei subterane, este totdeauna prezent la Kirilov, dar se reduce la o singură mişcare de o amploare extraordinară. Kirilov este deci victima supremă a dorinţei metafizice. Dar

datorită *cui anume* poate inginerul să mai dorească la acele înălţimi şi profunzimi ameţitoare ?

Kirilov este obsedat de Cristos. în camera lui are o icoană şi în faţa icoanei luminări aprinse. Pentru mintea lucidă a lui Verhovenski, Kirilov este „mai credincios decît un popă". Kirilov face din Cristos un Mediator nu în sensul creştin, ci în sensul prometeic, în sensul romanesc al termenului. Pe Cristos îl imită orgolios Ki- rilov. Pentru a se termina cu creştinismul e necesară o moarte asemănătoare cu aceea a lui Cristos, dar în sens invers. Kirilov maimuţăreşte izbăvirea. Ca toţi orgolioşii invidiază divinitatea ***Altuia,*** devine rivalul diabolic al lui Cristos. în această dorinţă supremă analogiile între transcendenţa verticală şi transcendenţa deviată sînt mai nete ca niciodată. Sensul luciferic al medierii orgolioase este pe deplin dezvăluit.

Kirilov îl imită pe Cristos prin Stavroghin, această întruchipare a Spiritului modern. De la Stavroghin şi-a însuşit ideea care îl mistuie. Deci ideea este rea, dar omul este bun şi pur. Kirilov n-ar putea să întruchipeze dimensiunea supremă a revoltei „metafizice" dacă ar fi lipsit de orice măreţie. Se află la înălţimea ideii pe care Dostoievski şi-o face despre rău.

Pentru unii critici, calităţile lui Kirilov contrazic înţelesul aparent şi, pentru a ne exprima astfel, oficial al romanului dostoievskian. Căutăm un adevăr „mai profund" pe care Dostoievski ar reuşi uneori să şi-l „refu- leze[11], dar pe care ar ajunge să-l atingă în acest episod crucial. Scriitorul — se raţionează — sfîrşeşte prin a-şi face personajul său „simpatic", deoarece are pentru cauza lui o tainică simpatie.

Sinuciderea lui Kirilov este o demonstraţie căreia virtuţile eroului îi dau toată însemnătatea. Kirilov trebuie să fie bun, la fel cum Stavroghin

trebuie să fie frumos şi bogat. Trebuie să fie astfel pentru ca raţionamentele lui Kirilov cu privire la creştinism să se întoarcă împotriva lui. Dacă acest erou nu poate muri liniştit, dacă legile păcatului şi izbăvirii nu sînt suspendate pentru acest sfînt al orgoliului, ele nu vor fi suspendate pentru nimeni. Oamenii vor continua să trăiască şi să moară la umbra crucii.

Dostoievski este profetul tuturor zeificărilor individului care se succed de la sfîrşitul secolului al XTX-lea. Anterioritatea cronologică a operei joacă un rol în favoarea interpretărilor romantice. Preştiinţa este atît de uluitoare încît o socotim în mod necesar complice. Vedem în Dostoievski un precursor remarcabil, dar în mod obligatoriu puţin timid al gînditorilor prometeici. Romanul dostoievskian ne-ar oferi o primă întruchipare a eroului modern încă anevoie degajat din scutecele ortodoxe. Punem pe seama ceţurilor feudale şi religioase tot ceea ce, în realitate, depăşeşte revolta la Dostoievski şi claustrăm astfel regiunea cea mai de seamă a geniului romanesc. Ne obişnuim, încetul cu încetul — şi cu ajutorul istoriei — să tăgăduim cele mai stridente evidenţe şi-l înregimentăm pe Dostoievski sub flamura „modernităţii[11].

Trebuie să afirmăm sus şi tare adevărurile elementare pe care conformismul invertit al epocii noastre reuşeşte să le facă scandaloase. Dostoievski nu dă o justificare ambiţiilor prometeice ; el le condamnă clar şi le profetizează eşecul. Supraumanitatea nietzscheană n-ar fi fost pentru el decît un vis subteran. înseamnă deja visul lui Raskolnikov. înseamnă visul lui Verşilov şi al lui Ivan Karamazov. Cît despre domnul Teste — din- tr-un punct de vedere dostoievskian nu-i decît un dandy al inteligenţei. El se abţine să dorească pentru că noi am dori spiritul lui. La Valery asceza

pentru dorinţă copleşeşte domeniul cugetării pure. Deosebirea între vanitatea care compară şi orgoliul ce nu poate stîrni comparaţie este o nouă comparaţie, deci o nouă vanitate.

O

Maladia ontologică se agravează neîncetat pe măsură ce mediatorul se apropie de subiectul supus dorinţei. Sfîrşitul său firesc este moartea. Forţa risipitoare a orgoliului nu se poate exercita la nesfîrşit fără a ajunge la divizare, apoi la fragmentare şi în sfîrşit la dezintegrarea completă a orgoliosului. Dorinţa de a se concentra dispersează şi iatăme ajunşi la dispersarea definitivă. Contradicţiile generate de medierea internă sfîrşesc prin a distruge individul. Masochismului îi urmează ultimul stadiu al dorinţei „metafizice[11], acela al auto-dis- trugerii ; autodistrugere fizică, la toate personajele dos- toievskiene menite Răului : sinuciderea lui Kirilov, sinuciderea lui Svidrigailov, a lui Stavroghin şi a lui Smer- diakov ; în sfîrşit, autodistrugerea spirituală cu toate .formele de fascinaţie care constituie agonia. Scăparea fatală din răul ontologic este totdeauna, direct sau indirect, o formă de sinucidere pentru că orgoliul a fost ales în mod liber.

Cu cît mediatorul se apropie, cu atît mai mult fenomenele asociate dorinţei metafizice tind să ia un caracter colectiv. Acest caracter este mai pregnant ca niciodată în stadiul suprem al dorinţei. Aşadar, la Dostoievski, pe lingă sinuciderea individuală, vom avea o sinucidere, sau o cvasi-sinucidere, a colectivităţii.

Cosmosul medierii interne este încă intact la Proust. Chiar în ***Timpul regăsit,*** ameninţarea ce apasă asupra Parisului nocturn şi frenetic al războiului este încă foarte departe. Dimpotrivă, la

Dostoievski, marile scene haotice ale capodoperelor sînt o adevărată dislocare din lumea urii. Echilibrul între forţele de atracţie şi repulsie s-a rupt, atomii sociali încetează să mai graviteze unii în jurul altora.

Aspectele colective ale acestei voinţe de moarte sînt în mod deosebit analizate în ***Demonii.*** Un întreg orăşel, zdruncinat de zguduituri din ce în ce mai violente sucombă, în sfîrşit, ameţelii neantului. Există o relaţie metafizică între sărbătoarea absurdă de la Iulia Mihai- lova şi incendiile, omorurile şi valul de scandaluri ce se dezlănţuiesc asupra societăţii. Nu-i decît un dezastru, dar activitatea de încurcă-lume a mediocrului Verho-venski nu l-ar fi provocat niciodată fără contagiunea demoniacă, fără complicităţile secrete de care se bucură spiritul răului în păturile superioare şi mijlocii ale societăţii. „Vom proclama distrugerea, se piţigăie Verho- venski, şi pentru ce această idee este atît de fascinantă ?“

Dezlănţuirea Posedaţilor este prefigurată în romanele anterioare. La Dostoievski cele mai multe din marile scene colective sînt rezolvate prin viziuni haotice. In ***Crimă şi pedeapsă,*** extraordinarul dejun funebru în onoarea lui Marmeladov. In ***Idiotul,*** marile scene din casa lui Lebedev, concertul public. întrerupt de intrarea Nastasiei Filipovna şi pălmuirea prinţului Mîşkin... Totdeauna acelaşi spectacol îl obsedează pe Dostoievski, dar, chiar cînd ajunge în culmea geniului său, romancierul pare incapabil să-i tălmăcească groaza. Nu imaginaţia lui, ci genul literar se dovedeşte inferior unui asemenea ţel. Dostoievski nu poate depăşi limitele credibilităţii. Scenele pe care le-am citat acum par timide pe lîngă coşmarul ce îl chinuie pe Raskolnikov bolnav. Cînd eroul este bîntuit de coşmar, se află chiar în locul cel mai de jos al coborîrii lui în infern, tocmai

înainte de concluzia liberatoare. Trebuie să facem o apropiere între această viziune înspăimântătoare şi marile scene romaneşti pentru a întrezări prăpastia în care universul dostoievskian ameninţă totdeauna să se lase înghiţit :

> „I se părea că vede lumea întreagă pustiită de un flagel îngrozitor şi nemaiştiut, care venind din fundul Asiei se năpustise asupra Europei. Toţi trebuiau să piară în afară de cîţiva aleşi. Trichine microscopice de o specie necunoscută pînă atunci pătrundeau în organismul omenesc. Dar aceşti corpusculi erau spirite înzestrate cu inteligenţă şi voinţă. Indivizii care se infectau cu ei deveneau imediat dezechilibraţi şi nebuni. Totuşi, lucru ciudat, niciodată oamenii nu se crezuseră atît de înţelepţi, atît de siguri că stăpîneau adevărul. Niciodată n-avuseseră o asemenea încredere în infailibilitatea judecăţii lor, a teoriilor ştiinţifice şi principiilor lor morale... Toţi erau pradă neliniştei şi incapabili să se înţeleagă unii cu alţii. Totuşi, fiecare se. credea singura fiinţă posedînd adevărul şi se întrista cînd se uita la semenii lui. Şi fiecare, cînd era privit, se bătea cu pum- nii-n piept, îşi frămînta mîinile şi plîngea... Nu se puteau înţelege asupra sancţiunilor ce voiau să le ia, asupra Binelui şi Răului, şi nu ştiau pe cine să condamne sau să ierte. Se ucideau între ei cu un fel de furie absurdă."

Această maladie este contagioasă şi totuşi îi izolează pe indivizi ; ea îi aruncă pe unii împotriva altora. Fiecare crede că este singurul care posedă adevărul şi fiecare se întristează privindu-şi vecinii. Fiecare condamnă şi absolvă după propria lui lege. Nici unul dintre aceste simptome nu ne este necunoscut. Este maladia ontologică pe care ne-o descrie Raskolnikov, este maladia ontologică

ajunsă la paroxism ce provoacă această urgie de distrugere. Limbajul liniştitor al medicinii microbiene şi a tehnologiei se termină în Apocalips.

O

Adevărul dorinţei metafizice este moartea. Acesta este sfîrşitul inevitabil al contradicţiei care generează •o asemenea dorinţă. Semnele vestitoare ale morţii umplu operele romaneşti. Dar semnele rămîn totdeauna echivoce atît timp cît profeţia nu s-a realizat. îndată ce moartea este prezentă, ea luminează drumul parcurs ; îmbogăţeşte interpretarea pe care o dăm structurii me- diatizate; dă un sens deplin numeroaselor aspecte ale dorinţei metafizice.

în experienţa care se află la originea medierii, subiectul îşi descoperă viaţa şi spiritul ca o slăbiciune extremă. De această slăbiciune vrea să fugă în divinitatea iluzorie a ***Altuia.*** Subiectului îi e ruşine de viaţa şi spiritul său. Desperat fiindcă nu-i zeu, caută „sacrul" în tot ce-i ameninţă viaţa, în tot ce-i contrariază spiritul. Aşadar este atras mereu spre ceea ce poate umili şi pînă la urmă distruge ce-i mai măreţ şi mai nobil în fiinţa lui.

O asemenea atracţie este perceptibilă la Stendhal. Inteligenţa şi sensibilitatea lui Julien sînt un dezavantaj în universul ***Negrului.*** Jocul medierii interne se reduce — după cum ştim — la a ascunde ceea ce simţim. Individul cel mai abil pentru acest joc va fi totdeauna acela care va simţi cel mai puţin. Prin urmare nu va fi niciodată eroul autentic „pasionat". Lupta stă- pînului şi a sclavului cere imperios stăpînire de sine şi calm anglo-saxon, calităţi care se reduc, în ultima instanţă, la insensibilitate. Tot ce te determină să fii stă- pîn pe tine este, prin definiţie, incomparabil cu „tempe- ramentul italian", adică cu cea mai mare intensitate de viaţă.

Pornind de la masochism, devine cu totul evident că dorinţa metafizică tinde spre distrugerea completă a vieţii şi spiritului. Căutarea încăpăţînată a *obstacolului* asigură puţin cîte puţin eliminarea obiectelor accesibile şi a mediatorilor binevoitori. Să ne amintim de adolescentul Dolgoruki respingînd pe bătrîna servitoare care-i aduce de mîncare. Masochistul simte pentru fiinţele „care-i vor binele“ dezgustul ce-l simte pentru el însuşi ; dimpotrivă, se apropie pătimaş de fiinţele care par să-i dispreţuiască umilitoarea-i slăbiciune şi-i dezvăluie în acelaşi timp esenţa lui supraomenească. Firește, masochistul nu întîlneşte cel mai adesea decît o aparenţă de dispreţ dar sufletul său întunecat nu-i cere mai mult. Dincolo de această aparenţă de dispreţ, o ştim, poate să existe obstacolul mecanic al unei dorinţe concurente. Dar se poate la fel de bine ca acolo să fie altceva. Prin urmare, nu dorinţa unui rival este aceea care ne opune obstacolul cel mai masiv, cel mai inert,, cel mai neîndurător ; mai curînd, absenţa totală a dorinţei, apatia pur şi simplu, lipsa de suflet şi inteligenţă. Individul, spiritualmente prea limitat pentru a răspunde la avansurile noastre, se bucură, în raport cu toţi ceilalţi, de o autonomie care pare obligatoriu *dwină* victimei dorinţei metafizice. Neînsemnătatea însăşi a a- cestui individ îi conferă singura virtute pe care masochistul o reclamă de la mediatorul său.

Swann este atras, sexual, de calităţi cu totul contrare acelora pe care fac să fie admirate femeile de lume, sau creaturile fictive ale artei şi literaturii. El se simte atras de fiinţe vulgare, incapabile să-i aprecieze poziţia socială, cultura şi distincţia lui rafinată. Este fascinat de fiinţe pe care calităţile lui superioare foarte reale nu reuşesc să le seducă. Aşadar este

menit mediocrităţii în viaţa lui sexuală.

Gusturile naratorului nu sînt diferite. Sănătatea viguroasă şi caracterul dificil al Albertinei îi înflăcărează dorinţa, dar nu trebuie să ne-o închipuim ca pe o senzualitate rabelaisiană. Ca totdeauna în medierea dublă, materialismul aparent ascunde un spiritualism inversat. Marcel observă că este mereu sedus de ceea ce i se pare „mai opus excesului său de sensibilitate dureroasă şi de intelectualitate". Albertine ilustrează clar această lege. Pasivitatea sa animală, ignorarea burgheză a ierarhiilor mondene, lipsa de educaţie, neputinţa de a aprecia valoarea lui Marcel fac din ea fiinţa inaccesibilă, invulnerabilă şi crudă care singură-i poate trezi dorinţa. Trebuie să amintim, în această privinţă, axioma atît de profundă a lui Alain : „îndrăgostitul vrea sufletul, iată •de ce prostia cochetei pare şiretenie".

Snobismul, şi el, este o îngenunchere în faţa stupidităţii. Această structură a dorinţei este exagerată pînă la caricatură la baronul de Qharlus. Dar nu-i de fel nevoie de „destrăbălaţii" şi de „micuţele brute" pe care le caută baronul, pentru a înţelege orientarea dorinţei prous- tiene. Este suficient să recitim cum descrie pentru prima oară „micuţa bandă" în *La umbra tinerelor în floare.*

> „Poate aceste fete (a căror purtare era de ajuns pentru a le dezvălui firea îndrăzneaţă, frivolă şi aspră) extrem de sensibile la orice ridicol şi la tot ce-i urît, incapabile să sufere o atracţie de ordin intelectual sau moral, se vor fi descoperit desigur, între camaradele de vîrsta lor, resimţind repulsie pentru toate acelea a căror stări sufleteşti meditative sau sensibile se trădau prin timiditate, stinghereală, stângăcie... şi le vor fi ţinut la distanţă".

Mediatorul se comportă la fel pentru că pare „incapabil să sufere o atracţie de ordin intelectual sau moral“ ; tinerele îşi datorează tot prestigiul presupusei lor josnicii. Micuţa bandă pare că trebuie să simtă „repul- sie“ pentru tot ce dovedeşte „stări sufleteşti meditative sau sensibile" ; naratorul se simte foarte făţiş vizat, îşi închipuie că orice relaţie cu aceşti adolescenţi îi vor fi totdeauna interzise. Nu era necesar mai mult pentru a-i „fixa“ dorinţa. Dragostea fulgerătoare a lui Marcel este condiţionată de presupunerea că Albertine ar fi insensibilă şi brutală. Baudelaire afirmase înainte că „prostia" este o podoabă indispensabilă frumuseţii ***moderne.*** Trebuie să mergem mai departe ; trebuie să situăm esenţa însăşi a fiinţei sexual dorite, în incapacitatea ei spirituală şi morală, în toate viciile care ar face frecventarea fiinţei dorite intolerabilă în afara acestei dorinţe.

Să nu ni se spună că Proust este o fiinţă „excepţională". Dezvăluind dorinţa eroilor săi, romancierul, ca totdeauna, dezvăluie sensibilitatea epocii sale, sau a epocii ce va urma. Lumea contemporană este în întregime străbătută de masochism. Erotismul proustian este astăzi erotismul maselor. E de ajuns, pentru a ne convinge de aceasta, să aruncăm o privire asupra uneia din revistele noastre ilustrate dintre cele mai puţin „senzaţionale".

Masochistul se înverşunează împotriva „peretelui orb“ al imbecilităţii : pînă la urmă se va zdrobi de acest perete. Denis de Rougemont o constată în finalul lucrării ***Iubirea ţi Occidentul:*** „Aşadar această preferinţă a- cordată obstacolului voit era astfel un progres spre moarte". Putem urmări etapele acestui progres~la nivelul

imaginilor literare. Aidoma la toţi scriitorii moderni, imagistica transcendenţei deviate este la fel de riguroasă, cu toată bogăţia ei ca şi imagistica transcendenţei verticale în scrierile misticilor creştini... Nu putem decît să frunzărim o asemenea temă inepuizabilă... Mai întîi a fost un grup de imagini care încep de la animal, evocat în aspectele lui cele maj inumane, şi ajung pînă la putreziciunea elementară, pînă la organicul pur. De pildă, ar trebui să studiem rolul pe care îl joacă insectele parazite în scenele de junglă din *Calea regală* de An- dre Malraux.

Păianjeni şi reptile obsedează visurile unui Svidri- gailov, ale unui Hipolit, ale unui Stavroghin. Un Dostoievski înţelege esenţa malefică a fascinaţiilor care-i stă- pînesc eroii. Dimpotrivă, scriitorii noştri contemporani se abandonează acestora cu atît mai multă bunăvoinţă cu cît sînt mai mult impregnaţi de neo-romantism. în *Subsolul,* mediatorul poartă un nume eminamente simbolic : Zverkov, care înseamnă „animal", „vită". Dorinţele proustiene erau dinainte marcate toate de semnul acestui animal. Atracţia doamnei de Guermantes este aceea a unei „păsări de pradă". în *La umbra tinerelor în floare,* romancierul compară zburdălniciile tinerelor cu acelea ale unei „bande de plevuşte", adică cu ceea ce este mai puţin individualizat în viaţa animală. Mai tîrziu, acel du- te-vino al micuţei bande îl face pe Marcel să se gîndească „la mişcările geometrice, ceremonioase şi de neînţeles ale unui cîrd de pescăruşi". Acest univers de neînţeles este şi el al mediatorului ; un *Altul* este cu atît mai atrăgător cu cît este mai puţin accesibil ; şi este cu atît mai puţin accesibil cu cît este mai despiritualizat, şi tinde mai mult spre automatismul instinctului. Şi tocmai la automatism

şi chiar la un mecanism pur ajunge — dincolo de viaţa animală — acţiunea absurdă de auto-divinizare. Individul, mereu mai tulburat, mereu mai dezaxat de o dorinţă pe care nimic n-o poate satisface, sfîrşeşte prin a căuta esenţa „divină" în ceea ce tăgăduie radical propria sa existenţă, adică în neînsufleţit.

Urmărirea neobosită a Negaţiei conduce pe erou în pustiurile cele mai aride, în acele „regate metalice ale absurdului", unde vedem rătăcind, în zilele noastre ceea ce are mai de seamă arta neo-romantică. Maurice Blan- chot[XLIII] observă pe bună dreptate că ficţiunea romanescă,

— noi am zice romantică, — descrie, începînd de la Kafka, o mişcare circulară interminabilă. Se pare că niciodată această urmărire nu va lua sfîrşit. Eroul nu mai este viu, dar nu-i încă mort. Eroul ştie, de altminteri, că sensul căutării sale este moartea, dar cunoscînd aceasta nu se îndepărtează de dorinţa metafizică. Luciditatea supremă este de asemenea orbirea cea mai totală. Printr-un contrasens mai subtil şi încă mai grosolan decît toate contrasensurile anterioare, eroul decide că moartea este sensul vieţii. De acum înainte, media-torul se confundă cu imaginea morţii, totdeauna apropiată şi totodată refuzată. Această imagine îl fascinează pe erou. Moartea pare o ultimă „fiinţă fugară“ şi un ultim miraj.

„Ei căutau moartea, dar ea fugea de ei“ vesteşte îngerul din Apocalips. „Nimic nu sfîrşeşte în această lu- me“ reia, ca un ecou, Stavroghin. Dar Stavroghin se în- şală ; Daşa spune adevărul cînd răspunde : „Aici va exista un sfîrşit“.

XLIII BLANCHOT Maurice (1897—1962). Scriitor şi critic literar şi de artă francez. A scris între altele *Experienţa lăuntrică* (1943), *Vinovatul* (1961), *Lacrimile lui Eros* (1962) ş.a. (nr. tr.).

Lumea minerală este aceea a acestui sfîrşit, este lumea unei morţi pe care absenţa oricărei mişcări, oricărei tresăriri o face în sfîrşit, completă şi definitivă. Sfîr- şitul îngrozitoarei fascinări are densitatea plumbului, imobilitatea de nepătruns a granitului. Aici trebuie să ajungă negaţia mereu mai eficace a vieţii şi a spiritului
— care este transcendenţa deviată.. Voinţa de auto-di- vinizare este o voinţă de auto-distrugere care se concretizează încetul cu încetul. Denis de Rougemont a înţeles clar acest adevăr şi l-a formulat magistral în ***Iubirea şi Occidentul:*** „Aceeaşi tendinţă care ne face să adorăm viaţa ne prăvale în negarea ei[u].

Această aceeaşi negaţie, lumea modernă, începînd cu Hegel, o prezintă făţiş şi curajos ca pe o afirmaţie supremă a vieţii. Exaltarea negaţiei dezvăluie acea luciditate oarbă ce caracterizează stadiile ultime ale medierii interne. Aceea care ne arată fără trudă că realitatea noastră contemporană este pe deplin urzită, este mereu o oglindire a relaţiilor dintre oameni, la nivelul medierii duble. Nu trebuie să vedem în această „neantizare“ excesivă, substanţa adevărată a spiritului, ci un subprodus corupător al unei evoluţii fatale. ***In-Sinele*** masiv şi mut care tăgăduie totdeauna ***Pentru-Şinele, —*** este, în realitate, obstacolul pe care îl caută avid masochistul şi în care rămîne înnămolit. Nu-ul pe care alţi filozofi moderni îl asimilează cu libertatea şi viaţa este, în realitate, crainicul servitutii şi al morţii.

O

Comparam mai sus structura dorinţei metafizice cu un obiect care cade şi a cărui formă se modifică pe măsură ce căderea se accelerează. Cunoaştem

dinainte sfîrşitul căderii. Dostoievski este mai apropiat de acest sfîrşit fatal decît alţi romancieri. Aşadar, nu e romancier ***şi*** metafizician ; este romancier „metafizic". Dostoievski are o conştiinţă vie despre dinamismul mortal care însufleţeşte dorinţa. Opera lui nu tinde spre dezintegrare şi moarte, pentru că are imaginaţia sumbră ; el are imaginaţia sumbră fiindcă opera lui tinde spre dezintegrare şi moarte.

A înţelege adevărul „metafizic al dorinţei" înseamnă a prevedea sfîrşitul catastrofic. Apocalips înseamnă devenire. Apocalips dostoievskian înseamnă o devenire al cărei sfîrşit este distrugerea celui care suferă devenirea. Structura metafizică, dacă o luăm în considerare în ansamblu sau îi izolăm o parte, poate să fie definită ca un apocalips. Toate romanele anterioare sînt deci, şi ele, nişte apocalipsuri. Catastrofele limitate prin care se termină aceste opere prefigurează spaima dostoievskiană. Fără îndoială, putem cita diversele influenţe care s-au exercitat asupra lui Dostoievski şi care procură unele detalii ale structurii apocaliptice. Interpretarea romancierului rus se înscrie totdeauna în cadrul unei tradiţii naţionale şi religioase. Dar esenţialul nu este mai puţin dictat romancierului de situaţia lui romanescă.

Cel mai adesea romancierii anteriori nu sînt „metafizici" decît în mod subînţeles. Psihologia, sociologia şi imagistica lor nu-şi capătă deplinul sens decît dacă le prelungim spre „metafizica" dostoievskiană. La nivelul de observare dostoievskian — roman şi metafizică nu se mai pot deosebi. Toate firele pe care le-am înnodat, toate urmele pe care le-am trasat, converg deci spre apocalipsul dostoievskian. Orice literatură romanescă este dusă de un acelaşi val, toţi eroii ascultă de o aceeaşi chemare spre neant şi moarte. Transcendenţa deviată este o coborîre

vertiginoasă, o scufundare în tenebre. Ea ajunge la monstruozitatea lui Stavroghin, la orgoliul infernal al tuturor Posedaţilor.

Romancierul descoperă în episodul demonilor din Ge- rasa tălmăcirea scripturală a viziunii romaneşti. Un om trăieşte singur printre morminte. Duhul josnic ce sălăşluieşte în el este exorcizat de Cristos. Duhul are un nume : se numeşte Gloată şi este în acelaşi timp unică şi multiplă şi cere să se refugieze într-o turmă de porci. Permisiunea nu-i este acordată mai curînd, aşa că animalele se năpustesc spre mare şi se îneacă acolo pînă la ultimul.

xn

CONCLUZIA

Adevărul dorinţei este moartea, dar moartea nu **este** adevărul operei romaneşti. Demonii, asemenea nebunilor furioşi, se aruncă în mare şi pier cu toţii. Dar bolnavul este vindecat. Stepan Trofimovici evocă acest miracol în momentul morţii sale : „Bolnavul va fi vindecat şi se va aşeza la picioarele lui Iisus... şi toţi îl vor privi cu uimire".

Textul se aplică nu numai la Rusia, ci şi la muribund însuşi. Stepan Trofimovici este acest bolnav care se vindecă prin moarte şi pe care moartea îl vindecă. Stepan se lasă dus de un val de scandaluri, de omoruri şi crime care copleşesc oraşul. Escapada lui se încadrează în nebunia generală, dar îşi schimbă înţelesul îndată ce se hotărăşte să acţioneze. Ea este o întoarcere la pămîntul matern şi la lumina zilei. Vagabondajul îl conduce pe bătrîn la un sărăcăcios pat de circiumă, unde o vînză- toare ambulantă de evanghelii îi citeşte din sfîntul Lu- ca. Muribundul înţelege adevărul în istorisirea demonilor din Gerasa. Din dezordinea supremă se naşte ordinea supranaturală.

Cu cît Stepan se apropie de moarte, cu atît se depărtează de minciună: „Toată viaţa mea am minţit. Chiar cînd spuneam adevărul. N-am vorbit niciodată ţi- tnînd seama de adevăr, ci numai de mine însumi. Asta **o** ştiam dinainte, dar numai acum o înţeleg." Stepan rosteşte cuvinte ce contrazic net vechile lui idei.

Apocalipsul n-ar fi complet fără un aspect luminos. Există două morţi antitetice în concluzia *Demonilor :* **o** moarte care înseamnă suprimarea spiritului şi o moarte care înseamnă spirit; o moarte care nu-i decît moarte, aceea a lui

Stavroghin, şi o moarte care-i viaţă, a- **ceea** a lui Stepan Trofimovici... Acest dublu deznodă- mînt nu-i singurul în opera lui Dostoievski. îl regăsim

în *Fraţii Karamazov* cînd se înfruntă nebunia lui Ivan Karamazov şi convertirea izbăvitoare a lui Dmitri. **îl** regăsim în *Crimă şi pedeapsă* unde se înfruntă sinuciderea Iui Svidrigailov şi convertirea lui Raskolnikov. Vîn- zătoarea ambulantă de evanghelii care veghează lingă Stepan joacă un rol mai şters, dar asemănător cu acela al Soniei. Ea este o mediatoare între păcătos şi textul sacru.

Raskolnikov şi Dmitri Karamazov nu mor fizic, dar nici măcar nu se schimbă. Toate concluziile dostoievskiene sînt începuturi. O viaţă nouă începe, printre oameni sau întru veşnicie...

Dar poate ar fi mai bine să nu ducem mai departe această analiză. Mulţi critici refuză să se oprească la concluziile religioase ale lui Dostoievski. Le socotesc artificiale, grăbite, supra-adăugate operei romaneşti. Romancierul le-ar fi scris cînd inspiraţia romanescă i-a secat, ca să-şi „spoiască" opera cu ortodoxie religioasă.

Aşadar, să-l lăsăm acolo pe Dostoievski şi să ne întoarcem spre alte concluzii romaneşti. De pildă la aceea din *Don Quijote.* Agonia eroului seamănă mult cu aceea a lui Stepan Trofimovici. Pasiunea pentru cavalerism este prezentată ca o adevărată posedare diavolească de care muribundul se vede — din fericire — dar tîrziu, eliberat. Luciditatea recîştigată îi îngăduie lui Don Quijote, la fel ca şi lui Stepan Trofimovici, să-şi repudieze existenţa anterioară.

> „Am acum o minte liberă şi clară, ce nu mai este acoperită de umbra întunecată a ignoranţei pe care a aşternut-o asupra-mi lectura tristă şi continuă a unor dezgustătoare cărţi despre cavalerie. **Le** recunosc acum extravaganţa şi înşelătoria. N-am decît un regret : că deziluzia a venit atît de tîrziu

nedîndu-mi răgaz să-mi repar greşeala citind alte cărţi care ar fi servit drept lumină sufletului meu."

Desengaho *-ul spaniol are acelaşi sens ca şi convertirea dostoievskiană. Dar multe minţi lucide ne sfătuiesc încă o dată să nu întîrziem asupra acestei convertiri întru moarte. Concluzia din *Don Quijote* nu-i de loc mai apreciată decît concluziile dostoievskiene. Şi i se reproşează, fapt curios, exact aceleaşi greşeli. Este socotită artificială, convenţională, supra-adăugată operei romaneşti. Care-i motivul ce le îndeamnă pe două dintre cele mai mari genii romaneşti să creadă la fel că-i bine să-şi „desfigureze[XLIV] ultimele pagini ale capodoperelor respective ? Dostoievski, am văzut, trece drept victima unei cenzuri lăuntrice. Dimpotrivă, Cervantes ar ceda unei cenzuri din afară. Inchiziţia era ostilă cărţilor despre cavalerie. *Don Quijote* este o carte despre cavalerie — criticii rămîn convinşi de aceasta. Deci Cervantes s-a văzut obligat să scrie o concluzie „conformistă[4]* pentru a potoli bănuielile ecleziaşticilor.

Aşadar, să-l lăsăm acolo pe Cervantes, pentru că aşa trebuie, şi să ne întoarcem spre al treilea romancier. Stendhal nu era slavofil şi nu avea să se teamă de Sfîn- tul Oficiu, cel puţin pe vremea cînd scrie *Roşu şi Negru.* Concluzia romanului nu este mai puţin o a treia *convertire întru moarte.* Julien, şi el, rosteşte cuvinte ce *contrazic net vechile lui idei.* Tăgăduie voinţa lui de putere, se detaşează de lumea care-l fascina ; abandonează pasiunea pentru Mathilde ; aleargă spre doamna de Renal şi renunţă să-şi apere viaţa.

Toate aceste analogii sînt remarcabile. Dar ni se ordonă încă o dată, să nu acordăm importanţă

XLIV[1] în spaniolă : deziluzie, dezamăgire, descurajare (n. tr.).

acestei convertiri întru moarte. Autorul însuşi, ruşinos se pare din cauza propriului lirism, se coalizează cu criticii pentru a-şi denigra textul. Nu trebuie luate în serios, ne spune el, meditările lui Julien, căci „lipsa de exerciţiu înce- prea să-i şubrezească sănătatea şi să-i dea caracterul exaltat şi slab al unui tînăr student german".

Să-l lăsăm să vorbească pe Stendhal. Nu ne mai poate înşela. Dacă am rămîne orbi la unitatea concluziilor romaneşti, ostilitatea unanimă a criticilor romantici ar fi de ajuns pentru a ne deschide ochii.

Nu concluziile sînt neînsemnate şi artificiale, ci ipotezele criticilor. Trebuie să-l dispreţuieşti mult pe Dostoievski pentru a crede că este cenzorul propriilor lui romane. Trebuie să-l dispreţuieşti mult pe Cervantes pentru a-l crede capabil că-şi trădează gîndirea. Ipoteza autocenzurei nu merită să fie discutată, căci frumuseţea textelor este de ajuns s-o dezmintă. Dumneavoastră cititorilor, ca şi prietenilor şi rudelor adunate în jurul lui, li se adresează solemna rugăminte fierbinte a lui Don Quijote muribund : „Pe marginea prăpastiei unde mă aflu acum retras, nu trebuie să-mi bat joc de suflet..."

Ostilitatea criticilor romantici este foarte uşor de înţeles. Toţi eroii rostesc, în concluzie, *cuvinte care contrazic net vechile lor idei,* iar aceste idei sînt totdeauna cele ale criticilor romantici. Don Quijote renunţă la cavalerii lui, Julien Sorel la revoltă, şi Raskolnikov la supraom. De fiecare dată, eroul renunţă la himera ca- re-i aţîţă dorinţa. Totdeauna această himeră exaltă interpretarea romantică. Criticii nu vor să recunoască faptul că s-au înşelat; trebuie deci să susţină că această concluzie este nedemnă de opera ce o încununează.

Analogiile între marile concluzii romaneşti distrug *ipso facto* toate interpretările care-i

minimalizează însemnătatea. Nu există decît un fenomen : trebuie să-l înţelegem printr-un acelaşi principiu.

Renunţarea la dorinţa metafizică făureşte unitatea concluziilor romaneşti. Eroul muribund îl dezavuează pe mediatorul său. „Sînt duşmanul lui Amadi's de Gaula şi a întregului batalion al rasei sale... astăzi prin mila lui Dumnezeu, am devenit înţelept faţă de propriile mele greşeli pe care le detest".

A-ţi dezaproba mediatorul înseamnă a renunţa la „divinitate" ; deci a renunţa la orgoliu. Diminuarea fizică a eroului exprimă şi ascunde în acelaşi timp această prăbuşire a orgoliului. O frază cu dublu înţeles din *Roşu şi Negru* exprimă minunat această relaţie între moarte şi liberare, între ghilotină şi ruptura cu mediatorul. „Ce-mi pasă de *alţii,* strigă Julien Sorel, relaţiile mele cu *alţii* vor fi rezolvate repede, şi pe neaşteptate !“ Renunţînd la divinitate, eroul renunţă la aservire. Toate planurile existenţei se răstoarnă, toate efectele dorinţei „metafizice[11] sînt înlocuite prin efecte contrarii. Minciuna lasă locul adevărului, neliniştea-amintirii, fră- mîntarea-odihnei, ura-iubirii, umilirea-smereniei, dorinţa conform *Altuia* — dorinţei conform *Ţie însuţi,* transcendenţa deviată — transcendenţei verticale.

De data aceasta nu mai este vorba de o falsă, ci de **o** adevărată convertire. Eroul triumfă în bătălia pierdută ; triumfă pentru că se află la capătul puterilor; pentru prima oară, trebuie să-şi privească în faţă disperarea şi neantul lui. Dar această privire atît de temută, această privire care este moartea orgoliului, este o privire salvatoare. Toate concluziile romaneşti fac să ne gîndim la povestea orientală în care eroul se agaţă cu mîinile de marginea unui hău ; istovit, eroul sfîrşeşte prin a se lăsa să cadă în prăpastie. Se aşteaptă să se zdrobească de pămînt, dar văzduhul îl sprijină ;

gravitaţia este abolită.

O

Toate concluziile romaneşti sînt convertiri. Nimeni nu se poate îndoi de aceasta. Dar putem merge mai departe ? Putem susţine că aceste convertiri au toate acelaşi sens ? Se pare că o să putem deosebi, în principiu, două categorii fundamentale de concluzii : acelea care **ne** arată un erou solitar întîlnind alţi oameni şi acelea care ne dezvăluie un erou „gregar“ cucerind solitudinea. Romanele dostdievskiene aparţin primei categorii, **romanele** stendhaliene celei de a doua. Raskolnikov respinge solitudinea şi adoptă pe *Alţii,* Julien Sorel îi respinge pe *Alţii* şi adoptă solitudinea.

Antagonismul pare de nedepăşit. Şi totuşi este depăşit. Dacă o convertire are sensul pe care i l-am descoperit, dacă pune capăt dorinţei triunghiulare, efectele ei nu se pot exprima nici în relaţii de solitudine absolută, nici în relaţii de reîntoarcere la lume. Dorinţa „metafizică" generează o nouă relaţie cu celălalt şi **o** nouă relaţie cu sine însuşi. Spiritul romantic sugerează antagonisme automate între solitudine şi spiritul gregar, între angajare şi detaşare.

Dacă am analiza mai îndeaproape concluziile sten- dhaliene şi dostoievskiene am constata că cele două aspecte ale convertirii autentice sînt totdeauna prezente, dar nu sînt la fel de dezvoltate. Stendhal stăruie **mai** mult asupra aspectului subiectiv, Dostoievski stăruie mai mult asupra aspectului intersubiectiv. Aspectul neglijat nu-i niciodată suprimat. Julien cucereşte solitudinea, dar nu se bucură de izolare. Fericirea sa cu doamna de Renal este expresia supremă a unei schimbări profunde în relaţiile sale cu ***Alţii.*** Cînd eroul se află

în mulţime, la începutul procesului, se miră că nu simte pentru ***Alţii*** ura de altădată. Se întreabă dacă ***Alţii*** sînt atît de răi cum îşi închipuise. Nemaidorind nici să seducă, nici să domine oamenii, Julien a încetat să-i urască.

Invers, în concluzie, Raskolnikov Se bucură de izolare dar cucereşte, şi el, solitudinea. I se dă să citească Biblia; recapătă liniştea care-l părăsise de mult. Solitudine şi relaţie umană nu există decît în funcţie una de alta, nu le putem izola fără să cădem în abstracţia romantică.

Deosebirile dintre concluziile romaneşti nu sînt esenţiale. Este vorba mai puţin de antagonism cît de un accent care se deplasează. Lipsa de echilibru între diversele aspecte ale vindecării metafizice dezvăluie, de altminteri, că romancierul nu este complet liberat de propriul lui romantism; el rămîne prizonierul formulelor al căror rol justificator îi scapă.

Concluziile dostoievskiene nu sînt cu totul pure **de** mizerabilism. Remarcăm în concluziile stendhaliene câteva urme ale romantismului burghez care bîntuie în salonul Deldcluze. A sublinia aceste ***deosebiri*** înseamnă a pierde uşor din vedere unitatea concluziilor romaneşti. Criticii nu doresc nimic altceva, căci unitatea — în limbajul lor — se numeşte banalitate şi banalitatea este nenorocirea cea mai mare. Dacă, în adevăr, criticii nu înlătură complet concluzia, ei se străduie să dovedească faptul că este originală, adică tăgăduie celelalte concluzii romaneşti. Ei duc totdeauna pe romancier spre originile lui romantice. Cred că-i servesc opera. Fără îndoială o servesc, la nivelul gustului romantic care este gustul publicului cultivat. Privind în profunzime problema, ei deservesc concluzia. Ei exaltă, în ea, ceea ce rezistă adevărului romanesc.

Critica romantică refuză mereu esenţialul ; ea

refuză să depăşească dorinţa „metafizică" spre adevărul romanesc care scînteiază dincolo de moarte. Eroul sucombă ajungînd la adevăr şi încredinţează creatorului său moştenirea clarviziunii sale. Trebuie să rezervăm titlul de erou de roman personajului care biruie dorinţa „metafizică" printr-o concluzie tragică şi devine astfel *capabil să scrie romanul.* Eroul şi creatorul său sînt des- părţiţi în tot romanul, dar se întîlnesc în concluzie. E- roul muribund se reîntoarce spre existenţa lui pierdută. El o priveşte din perspectiva acelor „moduri de a vedea mai ample şi mai îndepărtate" pe care încercările, boala şi exilul le oferă doamnei de Cleves confundîn- du-se cu viziunea romancierei. Aceste „moduri de a vedea mai ample şi mai depărtate" nu sînt foarte deosebite de acel „telescop" de care pomeneşte Marcel Proust în *Timpul regăsit* şi de atitudinea extremă la care ajunge, în închisoare, eroul stendhalian. Toate aceste imagini ale depărtării şi ascensiunii exprimă o viziune nouă şi mai detaşată, viziunea creatorului însuşi. Nu trebuie să confundăm o asemenea frămîntare ascensională cu orgoliul. Triumful estetic al romancierului se confundă cu bucuria eroului care a renunţat la dorinţă.

Concluzia este deci totdeauna memorie. Ea este irumperea unei memorii mai adevărate decît a fost percepţia însăşi. Ea este „viziune panoramică" asemenea celei a Annei Karenina. Ea este „reviviscenţa trecutului[1]". Expresia îi aparţine lui Marcel Proust, dar aici nu-i din *Timpul regăsit,* cum ne-am închipui îndată că s-a exprimat romancierul, ci din *Roşu şi Negru.* Inspiraţia este totdeauna memorie şi memoria ţîşneşte din concluzie. Toate concluziile romaneşti sîtnt începuturi.

Toate concluziile romaneşti sînt un *Timp regăsit.*

Marcel Proust nu face decît să dezvăluie, în propria lui concluzie, un sens care rămînea

disimulat pînă la el sub un voal destul de transparent de ficţiune. Naratorul din *în căutarea timpului pierdut* se îndreaptă spre roman prin roman. Dar toţi eroii romanelor anterioare fac la fel. Stepan Trofimovici se îndreaptă spre episodul evanghelic care rezumă sensul *Demonilor*. Doamna de Cleves se îndreaptă spre „modurile de vedere mai ample şi mai depărtate", adică spre viziunea romanescă. Don Quijc+e, Julien Sorel, Raskolnikov au aceeaşi experienţă spirituală ca Marcel din *Timpul regă'- sit.* Estetica proustiană nu este alcătuită dintr-un număr de reţete sau de precepte, ea se confundă cu descătuşarea de dorinţa metafizică. Aflăm din nou în *Timpul regăsit,* toate trăsăturile caracteristice, menţionate anterior, ale concluziei romaneşti, dar ne sînt prezentate de data aceasta, ca exigenţe ale creaţiei. Din ruptura cu mediatorul ţîşneşte inspiraţia romanescă. Absenţa dorinţei prezente îngăduie reaprinderea dorinţelor trecute.

Proust stăruie în *Timpul regăsit* asupra obstacolului pe care *amorul propriu* îl opune creaţiei romaneşti. Amorul propriu proustian generează *imitarea* şi ne face să trăim *separaţi de noi înşine.* Acest amor propriu nu este forţa mecanică de care pomeneşte La Rochefoucauld : este un avînt în două direcţii contradictorii care sfîrşesc totdeauna prin a sfîşia individul. A învinge amorul propriu înseamnă a te depărta de tine însuţi şi a te apropia de alţii ; dar, într-un alt sens, înseamnă a te apropia de tine însuţi şi a te îndepărta de alţii. Amorul propriu crede că se „selecţionează" singur, dar el se claustrează atît pentru el însuşi, rât şi pentru alţii. O vie- torie asupra amorului-propriu ne îngăduie să coborîm profund în *Eu* şi ne dă în vileag, prin aceeaşi frămîn- tare, cunoaşterea *Altuia.* La oarecare profunzime taina *Altuia* nu se deosebeşte de propria

noastră taină. Totul este oferit romancierului cînd ajunge la acest *Eu,* mai adevărat decît acela cu care fiecare se făleşte. Acest *Eu* trăieşte din imitare, îngenuncheat în faţa mediatorului.

Acest *Eu* profund este un *Eu* universal, căci toată lumea trăieşte din imitare, toată lumea trăieşte îngenuncheată în faţa mediatorului. Numai dialectica orgoliului metafizic îngăduie să înţelegem şi să acceptăm dubla pretenţie proustiană : la singularitate şi la universalitate. într-un context romantic de antagonism mecanic între *Eu* şi *Alţii,* aceste pretenţii sînt absurde.

Marcel Proust, izbit fără îndoială de această absurditate logică, renunţă uneori la dubla sa pretenţie şi cade din nou în clişeele romantismului contemporan. In cîteva rare pasaje din *Timpul regăsit,* el afirmă că opera de artă trebuie să ne îngăduie să ne sezisăm „deosebirile" şi să ne facă să ne bucurăm de „originalitatea" noastră.

Aceste abateri trecătoare sînt datorate insuficienţei vocabularului teoretic la Proust. Dar grija pentru coerenţă logică este foarte repede alungată de inspiraţie. Proust nu ignora că descriindu-şi tinereţea lui o descria şi pe a noastră. Ştia bine că artistul adevărat nu mai alege între el însuşi şi *Alţii.* Arta romanescă genială cîştigă pe toate planurile, pentru că ia naştere din renunţare.

Dar această renunţare este un lucru dureros. Romancierul nu ajunge la roman decît dacă recunoaşte un semen în mediatorul *său.* De pildă, Marcel trebuie să renunţe să facă din fiinţa iubită o divinitate monstruoasă şi să pozeze el însuşi în victimă eternă. El trebuie să recunoască faptul că minciunile fiinţei iubite sînt asemănătoare propriilor sale minciuni.

Această victorie asupra „amorului propriu", această renunţare la fascinaţie şi la ură este

momentul capital al creaţiei romaneşti. Deci este prezent la toţi romancierii de geniu. Romancierul însuşi se recunoaşte asemănător cu un *Altul,* fascinat de vocea eroului său. Chiar doamna La Fayette recunoaşte că seamănă cu femeile care-şi pierd firea din cauza iubirii. Chiar Stendhal, duşmanul ipocriţilor, se considera el însuşi drept ipocrit, în concluzia din *Roşu şi Negru.* Chiar Dostoievski renunţă să se creadă cînd un supraom, cînd un om inferior, în concluzia din *Crimă şi pedeapsă.* Romancierul se recunoaşte vinovat de păcatul de care îl acuză pe mediatorul său. Blestemul pe care Oedip îl aruncă asupra *Altora* îi cade asupră-i.

Acest blestem îl exprimă celebrul strigăt al lui Flaubert : „Doamna Bovary sînt eu !“ Doamna Bovary a fost mai întîi concepută ca acel un *Altul* demn de dispreţuit căruia Flaubert se jurase să-i vină de hac. Doamna Bovary a fost mai întîi duşmana lui Flaubert, aşa cum Julien Sorel este duşmanul lui Stendhal, cum Raskolnikov este duşmanul lui Dostoievski. Dar eroul de roman, fără să înceteze niciodată de a fi un *Altul,* reîntâlneşte încetul cu încetul pe romancier în timpul creaţiei. Cînd Flaubert strigă : „Doamna Bovary sînt eu !“ nu vrea să afirme că Doamna Bovary este în viitor una din acele „alter-ego-uri“ linguşitoare de care scriitorii romantici adoră să se înconjoare. Vrea să spună că *Ey.1* şi *Altul* nu fac decît unul în miracolul romanesc.

Marile creaţii romaneşti sînt totdeauna rodul unei fascinaţii depăşite. Eroul se recunoaşte în rivalul detestat'; el renunţă la „deosebirile" pe care le sugerează ura. El recunoaşte, în dauna sa proprie, prezenţa cercului psihologic. Privirea pe care romancierul o îndreaptă asupra lui însuşi întâlneşte atenţia morbidă pe care o atribuie

mediatorului său. Toate forţele unui spirit liberat de contradicţii se unesc într-un singur avînt creator. Un Don Quijote, o Emma Bovary, sau un Charlus n-ar fi atât de mari dacă ar fi rodul unei sinteze între cele două „jumătăţi" ale existenţei pe care orgoliul reuşeşte aproape totdeauna să le menţină despărţite.

Această victorie asupra dorinţei este infinit de dificilă. Trebuie să renunţăm, ne spune Proust, la discuţia pasionată pe oare fiecare din noi o urmăreşte neobosit la suprafaţa lui însuşi. Trebuie „să abrogăm cele mai scumpe iluzii ale ei". Arta romancierului este o *epoche* [XLV] fenomenologică. Dar singura *epoche* autentică este aceea despre care filozofii moderni nu ne pomenesc niciodată ; este totdeauna victoria asupra dorinţei, este totdeauna victoria asupra orgoliului prometeic.

O

Unele texte care preced cu puţin marea perioadă creatoare a lui Marcel Proust aruncă o lumină vie asupra corespondenţelor dintre *Timpul regăsit* şi concluziile romaneşti clasice. Cel mai important, poate, dintre aceste texte, este un articol publicat în *Le Figaro* în 1907 sub titlul „Sentimentele filiale ale unui paricid". Articolul este consacrat dramei unei familii care întreţinea cu Proust relaţii destul de depărtate. Henri Van Blarenberghe se omorîse după ce îşi asasinase mama. Proust relatează pe scurt această dublă

XLV Substantiv grecesc însemnînd oprire, suspendare. La *sceptici* are sensul de suspendarea judecăţii, adică refuzul de a afirma sau de a nega orice există. Pentru Husserl „epochă fenomenologică" sau „reducţie fenomenologică" are semnificaţia de suspendare a judecăţii în ce priveşte problema existenţei lumi exterioare, punerea „între paranteze" sau „în afară de circuit" a acestei probleme (n. tr.).

tragedie despre care nu are — în mod evident — nici o informaţie particulară. In concluzie, perspectiva se lărgeşte şi tonul devine mai personal. Afacerea Van Blarenberghe devine simbolul relaţiilor dintre mame şi fii. Viciile şi ingratitudinea copiilor îi fac pe părinţi să îmbătrânească prematur. Iată de pe acum o temă a concluziei din *Jean Santeuil.* După ce descrisese, în articolul său, îngrozitorul spectacol al decrepitudinei pe care îl prezintă fecioru- 'lui său o mamă minată de suferinţă, Marcel Proust izbucneşte :

> „...poate acela care ar şti să vadă aceasta, *in acel moment tardiv al lucidităţii pe care vieţile cele mai vrăjite de himere il pot foarte bine avea — deoarece chiar Don Quijote l-a avut pe al lui,* poate acela, ca Henri Van Blarenberghe, cînd îşi va fi ucis mama cu lovituri de cuţit, s-ar cutremura în faţa grozăviei vieţii sale şi s-ar arunca asupra unei arme pentru a muri imediat[44].

Paricidul îşi recapătă luciditatea ispăşindu-şi crima, îşi ispăşeşte crima recăpătîndu-şi luciditatea. Viziunea îngrozitoare a trecutului este o viziune a adevărului ; ea se opune total vieţii „vrăjite de himere". Climatul oedipian a acestor rînduri este deosebit de remarcabil. Sîntem în 1907. Proust tocmai îşi pierduse mama şi era obsedat de remuşcări. In acest scurt pasaj, întrezărim procesul care îi îngăduie unui Stendhal, unui Flaubert, unui Tolstoi, unui Dostoievski, să întruchipeze experienţa lor — de om şi scriitor — într-un vulgar fapt divers.

Paricidul reîntîlneşte în „momentul său tardiv de luciditate[14] pe toţi eroii romanelor anterioare. Nu ne putem îndoi, *deoarece Proust însuşi apropie această agonie de aceea a lui Don Quijote.* „Sentimentele filiale ale unui paricid[44] ne oferă veriga ce ne lipsea între concluziile clasice şi

Timpul regăsit. Această tentativă nu va avea o consecinţă directă. Proust va renunţa la modul clasic de transpunere romanescă. Eroul lui nu se va omorî ; va deveni romancier. Dar inspiraţia nu-i va ţîşni mai puţin din moarte, din acea moarte pe care Proust este pe cale s-o trăiască, în 1907, şi despre care toate textele epocii îi oglindesc groaza.

Aceasta înseamnă să acordăm prea multă însemnătate cîtorva rînduri uitate ? Ni se va spune poate că textul nu are valoare literară, că a fost scris în grabă pentru un ziar monden şi că încheierea lui se înnămoleşte în clişeele melodramei ? Poate, dar asemenea consideraţii cîntăresc puţin faţă de mărturisirea lui Proust însuşi. într-o scrisoare adresată lui Calmette, care însoţea articolul, Proust dădea toată libertatea ziarului *Le Figaro* să publice şi să mai taie din textul său, cu excepţia ultimilor paragrafe, care cerea să fie publicate integral.

Aluzia la luciditatea tardivă a lui Don Quijote este cu atît mai preţioasă cu cît reapare în notele tipărite ca apendice la *Împotriva lui Sainte-Beuve*, într-un context literar de data aceasta. în aceleaşi note, multe observaţii despre Stendhal, Flaubert, Tolstoi, George Eliot şi Dostoievski dezvăluie conştiinţa pe care o avea Proust despre unitatea genului romanesc. Toate operele lui Dostoievski şi Flaubert notează Proust, s-ar putea intitula *Crimă şi pedeapsă.* Principiul unităţii capodoperelor este net afirmat în capitolul despre Balzac : „Toţi scriitorii se întîlnesc în anumite puncte şi sînt ca diferitele momente, contradictorii uneori, ale unui singur om de geniu".

Proust — nu ne putem îndoi — a înţeles relaţiile dintre *Timpul regăsit* şi concluziile romaneşti clasice. El ar fi putut scrie despre unitatea genului romanesc, singura carte pe care o merita un asemenea subiect important. In acest sens, noi nu

facem decît să-i dezvoltăm intuiţiile.

In aceste condiţii, ne putem mina că romancierul nu va fi abordat tema unităţii romaneşti în propria sa concluzie, în acel *Timp regăsit* care se extinde printr-o meditaţie asupra creaţiei romaneşti. Această tăcere este cu atît mai surprinzătoare cu cît romancierul se înconjoară de referinţe literare. In ce priveşte memoria afectivă, îşi recunoaşte precursorii în Jean-Jacques Rousseau, Chateaubriand şi Gerard de Nerval. Dar nu menţionează nici un romancier. Intuiţiile din *împotriva lui Sainte-Beuve* nu sînt nici reluate, nici dezvoltate. Deci ce s-a petrecut ?

La Marcel Proust, ca la atîtea fiinţe care trăiesc o experienţă spirituală foarte intensă şi solitară, teama de a părea extravagant nu este depăşită decît de aceea de a se face ridicol prin repetarea unor adevăruri universal admise. Noi credem că dorinţa de a îndepărta aceste două primejdii contradictorii îi sugera lui Marcel Proust soluţia de compromis care a ales-o pînă la urmă. Temîn- du-se să nu fie acuzat că abandonează drumurile regale ale literaturii, temîndu-se pe de' altă parte, să nu fie acuzat că plagiază marile opere romaneşti, Proust îşi alege strămoşi literari, dar îi depărtează grijuliu pe romancieri.

Marcel Proust nu mai trăia — o ştim — decît pentru opera lui. Leo-Pierre Quint a arătat ce resurse a ştiut să desfăşoare în arta strategiei literare. Această ultimă idolatrie nu falsifică perfecţiunea *Timpului regăsit,* dar îi limitează puţin forţa. Autorul operei *In căutarea timpului pierdut* nu ţine să atragă atenţia asupra înrudirii de structură dintre capodoperele romaneşti. Se teme să-şi lanseze criticile pe o pistă prea fecundă. Cunoaşte preţul pe care epoca sa îl acordă originalităţii, şi se teme să nu-i retragă o parte din gloria lui literară. Face să treacă pe primul plan şi

pune cu abilitate în evidenţă elementele cele mai „originale" ale revelaţiei sale romaneşti şi, îndeosebi, memoria afectivă pe care o analiză mai atentă a textelor dinaintea *Timpului regăsit* ne-o dezvăluie ca nejucînd rolul absolut central ce i se atribuie în redactarea definitivă.[XLVI]

Cum am putea explica altfel decît printr-o „strategie literară" tăcerea lui Marcel Proust ? Cum să explicăm absenţa din reflexiile asupra artei romaneşti, a acestei concluzii stendhaliene în care Proust nota toate trăsăturile caracteristice, toate trăsăturile specifice aflate iar în *Timpul regăsit:* „Gust exclusiv pentru senzaţiile sufletului, revenirea la viaţa trecutului, detaşare de ambiţii şi plictiseală de intrigă ?“ Cum să nu fii izbit de faptul că Marcel Proust este singurul care înţelege rolul memoriei în agonia lui Julien, şi înţelege acest rol chiar în momentul cînd se pregătea să scrie *Timpul regăsit ?*

De asemeni, Proust se interesa, în acelaşi moment şi în aceeaşi concluzie, de vizita pe care i-o face lui Julien un abate Chelon, foarte gîrbovit din cauza vîrs- tei : „Slăbiciune a unei inteligenţe alese şi a unei inimi nobile legate de slăbiciunea trupului. Bătrîneţea omului virtuos : pesimism moral“. Moartea lucidă a lui Julien se detaşează minunat pe pînza de fundal care îi este oferită romancierului de acea lentă şi groaznică descompunere trupească.

Şi aici, atenţia lui Marcel Proust nu-i dezinteresată. Există un contrast asemănător între cele două morţi antitetice pe care este construit în

---

XLVI De altminteri, departe de noi gîndul de a vedea în această atitudine o „greşeală" a romancierului sau o trădare a experienţei originare. Această atitudine este justificată prin motive de economie romanescă pe care ne vom strădui să le desprindem într-un al doilea volum. Vrem numai să observăm că Proust a ştiut foarte abil să îmbine exigenţele superioare ale revelaţiei romaneşti cu exigenţele practice ale „strategiei literare" (n aut.).

întregime *Timpul regăsit*. Eroul moare lucid pentru a renaşte în operă, dar în jurul lui continuă să se moară fără speranţa de a se reînvia. Fecunda moarte spirituală a naratorului se opune spectacolului înspăimîntător al seratei de la Guermantes, îngrozitoarei şi inutilei îmbătrîniri a oamenilor de lume. Contrastul era prezent încă din articolul *Sentimentele filiale ale unui paricid,* dar îşi cucereşte de acum înainte sensul său clasic romanesc, reîntîlneşte Apocalipsul dostoievskian. De fapt, trebuie să recunoaştem, în *Roşu şi Negru* şi în *Timpul regăsit,* cele două înfăţişări de nedespărţit şi opuse ale apocalipsului romanesc, aşa cum ni le-a dezvăluit mai întîi opera lui Dostoievski. în toate concluziile romaneşti autentice, moartea care este spirit se opune victorios morţii spiritului.

Oare imaginaţia ne biruie ? Pentru a îndepărta îndoielile vom invoca o ultimă mărturie în favoarea unităţii concluziilor romaneşti : aceea a lui Balzac. N-am inclus acest romancier în grupul nostru, dar experienţa lui creatoare nu este mai puţin înrudită, sub anumite aspecte, cu aceea pe care o studiem. Nu vrem să luăm drept dovadă pentru asemenea analogii decît pasajul următor, împrumutat din concluzia romanului *Vărul Pons.* Balzac descrie agonia eroului său şi, făcînd aceasta, defineşte dubla înfăţişare a apocalipsului romanesc.

> „Sculptorii antici şi moderni şi-au înălţat adesea pe fiecare latură a mormîntului, genii care ţin torţe aprinse. Aceste văpăi arată muribunzilor tabloul greşelilor, al erorilor făcute, luminîn- du-le drumurile morţii. Sculptura reprezintă acolo idei de seamă, formulează un fapt uman. Agonia are înţelepciunea sa. Uneori vedem fete simple, la vîrsta cea mai gingaşă, cu o judecată ca a bătrînilor de o sută de ani, devenind profeţi, jude- cîndu-şi familia, nefiind

înşelate de nici o comedie. Iată aici poezia morţii ! Dar, lucru ciudat şi demn de observat : murim în două moduri diferite ! Această poezie a profeţiei, acest dar de a vedea clar, fie înainte, fie înapoi, nu aparţine decît muribunzilor care au numai trupul bolnav, care pier din cauza distrugerii organelor vieţii corpului. Astfel, fiinţele atacate de gangrenă, ca Ludovic al XlV-lea, tuberculoşii, bolnavii care mor ca Pons din cauza febrei, sau de stomac ca doamna de Mortsauf se bucură de o luciditate sublimă, şi au nişte morţi uluitoare, minunate ; în schimb, oamenii care pier din pricina unor maladii pe care le-am denumi inteligenţiale, al căror rău se află la creier, în aparatul nervos ce serveşte drept intermediar trupului, pentru a ,',fumiza" combustibil gîndirii, oamenii aceştia mor total. La ei, spiritul şi trupul se prăbuşesc în acelaşi timp. Unii, suflete fără trupuri făuresc spectre biblice ; celelalte sînt cadavre. Acel bărbat virgin, acel Caton nesăţios, acel înţelept aproape fără păcate, va pătrunde tîrziu în veziculele biliare ce alcătuiau inima Preşedintei. El ghiceşte lumea cînd este pe cale s-o părăsească. Căci, de cîteva ore, s-a resemnat bucuros, ca un artist vesel pentru care totul este prilej de glumă, de zeflemea. Ultimele legături care-l uneau cu viaţa, lanţurile admiraţiei, nodurile puternice care-l ataşau pe cunoscător de operele de artă au fost zdrobite acum, azi dimineaţă. Văzîndu-se astfel furat de Cibot, şi-a luat adio creştineşte de la plăcerile lumeşti şi de la vanităţile artei..

Criticii nepriceputi pleacă totdeauna de la lumea aşa- zisă reală şi supun creaţia romanescă normelor acestei lumi. Balzac procedează invers. Ludovic al

XlV-lea se înrudeşte cu Pons şi doamna de Montsauf. Şi dincolo de voalul de pseudofiziologie, ca de altminteri dincolo de frenologie[1], de martinism[XLVII] [XLVIII] sau de magnetism, Balzac ne vorbeşte la nesfîrşit despre experienţa sa romanescă. El rezumă aici, în cîteva fraze, trăsăturile esenţiale ale concluziei romaneşti : dublul chip al morţii, rolul suferinţei, detaşarea de pasiune, simbolismul creştin şi acea *luciditate sublimă,* în acelaşi timp memorie şi profeţie, care luminează la fel sufletul eroului şi sufletul celorlalte personaje.

La Balzac ca şi la Cervantes, la Stendhal ca şi la Dostoievski, evenimentul tragic tălmăceşte elevarea estetică. Iată de ce Balzac compară starea sufletească a muribundului cu aceea a unui „vesel artist". Concluzia din *Vărul Pons* este un *Timp regăsit.*

Dovedim uşor unitatea concluziilor romaneşti comparând textele. Dar această ultimă probă, în teorie cel puţin, nu era neceSară. Analizele noastre conduceau inexorabil spre mesajul care proclamă unanim toate concluziile geniale. Renunţînd la divinitatea înşelătoare a orgoliului, eroul se descătuşează de aservire şi, în sfîrşit, dobîndeşte adevărul despre nenorocirea lui. Această renunţare nu se deosebeşte de renunţarea creatoare. Este o victorie asupra dorinţei metafizice care face dintr-un scriitor romantic un adevărat romancier.

Noi nu facem decît să presimţim acest adevăr, dar iată că-l ajungem, că-l atingem, îl posedăm în sfîrşit în ultimele pagini ale romanului. Nu mai aşteptăm sancţiunea romancierului însuşi ; acum ne

---

XLVII Studiul caracterului şi funcţiilor intelectuale ale omului, întemeiat pe conformaţia craniului (n. tr.).

XLVIII De la numele medicului francez Louis Martin (1864—1946) : studiile sale se referă la difterie şi seroteirapie (n. tr.).

este acordată : „Urăsc pe Amadis de Gaula şi nesfîrşitul batalion al rasei lui“. Romancierii înşişi, prin glasul eroilor lor, confirmă, în sfîrşit, ceea ce noi n-am încetat să afirmăm în toată această lucrare : răul se află în orgoliu şi universul romanesc este un univers de posedaţi. Concluzia este axa imobilă a acestei roţi care este romanul. Ea condiţionează caleidoscopul aparenţelor. Concluzia romanelor este şi concluzia cercetărilor noastre apropiate.

Adevărul este pretutindeni activ în opera romanescă, dar el sălăşluieşte mai ales în concluzie. Concluzia este templul acestui adevăr. Loc de prezenţă pentru adevăr, concluzia este un loc de care eroarea se îndepărtează. Dacă eroarea nu reuşeşte să tăgăduiască unitatea concluziilor romaneşti, ea se străduie s-o facă inoperantă. Se străduie s-o facă sterilă, denumind-o *banalitate.* Nu trebuie să negăm o asemenea banalitate, ci s-o revendicăm sus şi tare. Din mijlocită cum era în „trupul** romanului unitatea romanescă devine nemijlocită în concluzie. Concluziile romaneşti sînt obligatoriu banale, deoarece toate repetă, literal, acelaşi lucru.

Această banalitate a concluziilor romaneşti nu este banalitatea locală şi relativă a ceea ce a fost odinioară „original*[4] şi poate să redevină profitînd, mai întîi de uitare, şi pe urmă, de o „redescoperire" şi de o „reabilitare**. Este banalitatea absolută a ceea ce este esenţial în civilizaţia occidentală. Deznodămîntul romanesc înseamnă o reconciliere între individ şi lume, între om şi sacru. Universul multiplu al pasiunilor se descompune şi se reîntoarce la puritate. La *analusis* *-ul grecilor şi la a doua naştere a creştinilor ne face să ne gîndim — convertirea romanescă. Romancierul regăseşte în acest ultim moment toate piscurile literaturii occidentale ; regă- [XLIX]

XLIX Figură de stil la grecii antici (n. tr.).

 seşte marile morale religioase şi umanismele superioare, acelea care aleg zona cea mai puţin accesibilă a omului.

Tema reconcilierii fiind neîncetat repetată de voci nedemne, într-o epocă abandonată indignării şi scandalului, ne convingem uşor că n-a avut niciodată, că nu poate niciodată să aibă un conţinut concret. Ne închipuim că emană din regiunile cele mai superficiale ale conştiinţei romaneşti. Pentru a situa reconcilierea într-o perspectivă mai justă trebuie s-o considerăm ca pe o cucerire a unei posibilităţi îndelung refuzată scriitorului. Trebuie să considerăm concluzia ca o depăşire a imposibilităţii de a conichide. Opera critică a lui Maurice Blanchot îl socoteşte pe Franz Kafka drept reprezentantul exemplar al unei literaturi destinate interminabilului. Ca şi Moise, eroul kafkian nu îşi vede niciodată pământul făgăduinţei. Neputinţa de a conchide, ne spune Maurice Blanchot, este o neputinţă de a muri în operă şi a te libera tu însuţi prin moarte.

La faptul că istorisirea contemporană este lietermi- nată, neterminare ce oglindeşte, la cei mai buni, nu o modă trecătoare, ci o situaţie istorică şi metafizică deosebită, se opune terminarea, împlinirea operei romaneşti.

Concluzia imposibilă defineşte un „spaţiu literar" care nu se află dincolo, ci dincoace de reconciliere. Că acest spaţiu rămîne singur accesibil epocii noastre de angoasă este un fapt neliniştitor, dar nu surprinzător pentru cine îşi aminteşte de evoluţia structurii romaneşti. Faptul n-ar surprinde pe Dostoievski, care ne prezintă personaje menite neîmplinirii şi care străbăteau „spaţiul literar“ a lui Maurice Blanchot încă de pe vremea cînd a fost publicat *Subsolul.* Această nuvelă, ca atîtea povestiri kafkiene şi postkafkiene, este lipsită de concluzie.

„Jurnalul acestui amator de paradoxuri nu se termină încă. Autorul n-a 'putut rezista tentaţiei şi a pus din nou mina pe condei. Dar ni se pare, nouă, că putem pune aici punctul final".

Subsolul este o operă de joncţiune între romantism şi roman, între reconcilierile neautentice dinainte şi reconcilierile autentice care urmează. Marii romancieri străbat spaţiul literar pe care îl defineşte Maurice Blanchot, dar ei nu rămîn aici. Ei se avîntă dincolo de acest spaţiu spre infinitul unei morţi liberatoare.

Marile concluzii romaneşi sînt banale, dar nu convenţionale. Lipsa lor de abilitate retorică, chiar stîngă- cia lor le făuresc adevărata frumuseţe şi le deosebesc net de reconcilierile mincinoase care abundă în literatura de mîna a doua. Convertirea în moarte nu trebuie să ne apară ca o alunecare spre fatalitate, ci ca o coborîre cvasi-miraculoasă a harului romanesc.

Operele romaneşti cu adevărat mari se nasc toate din această clipă supremă şi se reîntorc la ea, aşa cum întreaga biserică ţâşneşte din altar şi înaintează spre el. Toate marile opere sînt făurite ca nişte catedrale : adevărul din *în căutarea timpului pierdut,* este, aici încă, adevărul tuturor capodoperelor romaneşti.

o

Purtăm în noi o ierarhie a superficialului şi a profundului, a esenţialului şi a secundarului, pe care o aplicăm instinctiv operei romaneşti. Această ierarhie, de inspiraţie „romantică[14], „individualistă" şi „prometeică[44] ne ascunde unele aspecte esenţiale ale creaţiei artistice. Bunăoară, ne-am obişnuit să nu luăm niciodată în serios simbolismul creştin, poate pentru că este comun multor opere mediocre şi sublime. Atribuim acestui simbolism un rol pur decorativ atunci cînd romancierul nu e creştin, şi pur apologetic cînd romancierul este creştin. O critică în adevăr „ştiinţifică" ar renunţa la toate aceste judecăţi *a priori* şi ar nota convergenţele surprinzătoare între

diversele concluzii romaneşti.

...Aşadar, trebuie să considerăm acest simbolism dintr-un punct de vedere romanesc. Sarcina este cu atît mai dificilă cu cît romancierul însuşi caută uneori să ne înşele. Stendhal pune pe seama unei temniţe prea jilave „misticismul german“ al lui Julien Sorel. Concluzia din *Roşu şi Negru* rămîne totuşi o meditaţie despre temele şi simbolurile creştine. Romancierul îşi reafirmă aici scepticismul său, dar temele şi simbolurile nu sînt mai puţin prezente pentru a fi deghizate de negaţii. Ele joacă acelaşi rol ca la Proust sau la Dostoievski. Tot ceea ce priveşte aceste teme, inclusiv vocaţia monahală a eroilor stendhalieni, o să ne apară sub o lumină nouă pe care nu trebuie să-i îngăduim ironiei romancierului să ne-o ascundă.

Trebuie aici, ca şi cu alte prilejuri să interpretăm pe romancieri unii prin alţii. Nu trebuie să abordăm problema religioasă din exterior, ci să facem din ea, dacă-i posibil, o problemă pur romanescă. Problema creştinismului la Stendhal, problemele „misticismului proustian" şi cele ale „misticismului dostoievskian" nu pot fi explicate decît prin anumite apropieri.

„Dacă sămînţa nu moare după ce a fost semănată va rămîne singură, dar dacă moare va rodi multe fructe". Această frază a Sfîntului Ioan apare în mai multe episoade cruciale din *Fraţii Karamazov.* Ea exprimă relaţiile tainice între doi morţi romaneşti, legătura între temniţă şi vindecarea spirituală a lui Dmitri, legătura între boala ce aduce moartea şi mărturisirea Izbăvitoare a „vizitatorului necunoscut" ; legătura între moartea lui Iliuşa şi opera caritabilă a lui Alioşa.

Aceeaşi frază a Sfîntului Ioan o foloseşte Proust cînd vrea să ne explice rolul pe care îl joacă boala,

această soră mezină a morţii, în propria-i creaţie. „Făcîndu-mi din ea un fel de aspru duhovnic al morţii în lume, boala îmi folosise foarte mult, căci *„dacă sămînţa nu moare după ce a fost semănată va rămîne singură, dar dacă moare va rodi multe fructe".*

Doamna de La Fayette, şi ea, ar putea să-l citeze pe Sfîntul Ioan, căci regăsim în *Prinţesa de Cleves* maladia naratorului proustian. Boala este situată la acelaşi punct de dezvoltare romanescă ca la Proust şi consecinţele ei spirituale sînt exact aceleaşi : „Nevoia de a muri, pe care o vedea atît de aproape o obişnuise să se desprindă de toate lucrurile şi îndelunga ei boală îi deveni un lucru firesc... Pasiunile şi obligaţiile faţă de lume îi apăreau aşa cum le apar persoanelor care au moduri de a vedea mai ample şi mai îndepărtate". Aceste *moduri de a vedea mai ample şi mai îndepărtate* aparţin fiinţei noi care se naşte fără doar şi poate din moarte.

Fraza Sfîntului Ioan serveşte de epigraf la *Fraţii Karamazov;* ea ar putea servi de epigraf la toate concluziile romaneşti. Repudierea mediatorului uman, renunţarea la transcendenţa deviată cheamă irezistibil simbolurile transcendenţei verticale, fie că romancierul este creştin sau nu. Toţi marii romancieri răspund la această chemare fundamentală, dar reuşesc uneori să-şi ascundă sensul răspunsului lor. Stendhal ironizează. Proust maschează adevăratul chip al experienţei romaneşti prin nişte locuri comune romantice, dar făureşte unor simboluri decolorate o strălucire profundă şi tainică. Simbolurile imortalităţii şi ale reînvierii apar la el într-un context pur estetic şi nu transced decît pe ascuns semnificaţia banală aşa cum le minimalizează romantismul. Nu mai sînt prinţi de operetă ; sînt prinţi adevăraţi deghizaţi în prinţi de operetă.

Asemenea simboluri apar, cu mult înainte de *Timpul regăsit,* în toate pasajele care sînt în acelaşi timp ecoul şi vestirea experienţei originale. Unul din aceste pasaje este consacrat morţii şi funeraliilor marelui scriitor Bergotte.

> „L-au înmormîntat, dar în tot timpul nopţii funebre, cărţile lui aşezate trei cîte trei vegheau oa nişte îngeri cu aripile întinse şi păreau pentru acela care nu mai era simbolul reînvierii."

Bergotte este celebru şi Proust se gîndeşte evident la gloria postumă, la acea „consolatoare îngrozitor de plină de lauri" care-l irită pe Valery. Dar clişeul romantic nu-i aici decît un pretext; el dă autorizaţie prezenţei cuvîntu- lui *reînviere.* Nu posteritatea îl interesează pe Proust, ci

cuvîntul *reînviere,* pe care profitînd de locul comun, reuşeşte să-l strecoare în text, fără să dăuneze orînduirii exterioare, pozitivă şi „realistă". Moartea şi „reînvierea[14] lui Bergotte prefigurează moartea şi reînvierea romancierului însuşi, a doua naştere de unde a ţîşnit *în căutarea timpului pierdut.* Aşteptarea acestei „reînvieri[44] dă frazei pe care am citat-o rezonanţa ei adevărată. Lîngă imaginile transcendenţei deviate vedem deci schiţîndu-se un simbolism al transcendenţei verticale. Idolilor diavoleşti care-l tîrăsc pe narator în prăpastie li se opun îngerii cu aripile întinse... în lumina *Timpului regăsit* trebuie să interpretăm acest simbolism. „Măreţia lui Proust, observă pe bună dreptate Andre Malraux, a devenit evidentă cînd publicarea *Timpului regăsit* a dat sens unor mijloace care pînă atunci nu păreau să depăşească pe acelea ale lui Dikens".

Concluzia din *Timpul regăsit* contează desigur, dar sînt şi alte concluzii romaneşti care dau sensul lor creaţiei proustiene. *Fraţii Karamazov* ne interzic să vedem în „reînvierea" lui Bergotte un simplu loc comun romantic. Şi, reciproc, *Timpul regăsit* pe care Proust îl intitulase iniţial „Adorarea perpetuă[44], ne interzice să vedem în meditaţiile religioase din *Fraţii Karamazov* simple pasaje de propagandă religioasă, exterioare operei romaneşti. Dacă Dostoievski a suferit atît de mult pentru a scrie aceste pagini, nu a făcut-o pentru că o credea o corvoadă plictisitoare, ci pentru că îi acorda o însemnătate esenţială.

în a doua parte a acestui ultim roman, micul Iliuşa moare pentru toţi eroii romanelor dostoievskiene şi comuniunea ce ţîşneşte din această moarte este o *luciditate sublimă* la nivelul grupului. Structura crimei şi a pedepsei salvatoare transcende conştiinţa solitară. Niciodată vreun

romancier n-a rupt-o atît de radical cu individualismul romantic şi prometeic.

Este ultimul şi cel mai înalt val al geniului dostoievskian care determină concluzia din *Fraţii Karamazov.* Ultimele deosebiri între experienţa romanescă şi expe-

rienţa religioasă sînt abolite. Dar structura experienţei nu s-a schimbat. în cuvintele despre memorie şi moarte, despre iubire şi reînviere care se înalţă de pe buzele copiilor, recunoaştem uşor temele şi simbolurile care cheamă fervoarea creatoare la romancierul agnostic din *Timpul regăsit:*

— „Karamazov, te iubim ! reiau ei în cor.

Mulţi aveau lacrimi în ochi.

— Urra pentru Karamazov ! proclamă Kolia.

— Veşnică amintire sărmanului băiat! adaugă din nou Alioşa.

— Veşnică amintire !

— Karamazov, ţipă Kolia, e adevărat ce spune religia că vom reînvia din morţi, că ne vom revedea unii pe alţii, şi cu toţi, şi cu Iliuşa ?

— Da, este adevărat, vom reînvia, ne vom revedea, vom istorisi voioşi ee s-a întîmplat...[tt]

SUMAR

Prefaţă..... 5
I Dorinţa triunghiulară…… 23
II Oamenii vor fi zeiunii pentru alţii..... 71
III Metamorfozele dorinţei. .100
IV Stăpînul şi sclavul……. 112
V Roşul şi Negrul…… 129
VI Probleme de tehnicălaStendhal, Cervantes şi Flaubert 154
VII Asceza eroului.....167
VIII Masochism şi sadism..... 188
IX Lumile proustiene.....203
X Probleme de tehnicălaProust şi Dostoievski....., ...236
XI Apocalipsul dostoievskian . . . 262
XII Concluzia 294

Lector : LIANA PLEŞA
Tehnoredactor : ELENA BABI

Tiraj 6060. Broşate. Coli tipar 20